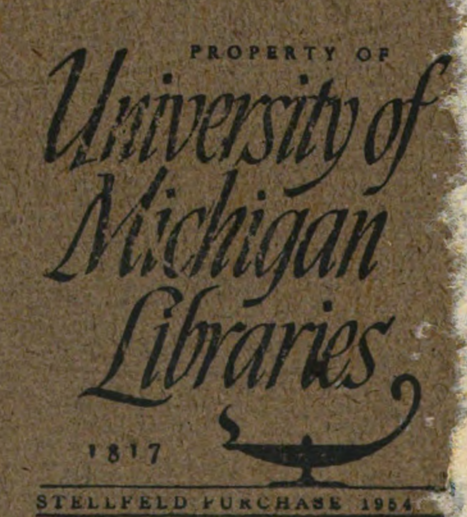

PROPERTY OF
University of
Michigan
Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1925

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz

Zweiunddreißigster Jahrgang

LEIPZIG

Verlag von C. F. Peters

1926

INHALT

Bibliotheksordnung

1.

Die Bibliothek ist werktäglich — mit Ausnahme der Montage — von 10—4 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliotheksräume, sowie der Bilder und Autographen ist während der Dienststunden von 11—12 Uhr gestattet.

Im August ist die Bibliothek geschlossen.

2.

Die Benutzung der Lesezimmer ist, soweit der Raum reicht, jedem (Damen wie Herren) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur in den Lesezimmern benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

Jahresbericht

Die Musikbibliothek Peters wurde im verflossenen Jahre von insgesamt 2114 Personen (im Vorjahr 1956) besucht, denen 5142 (2450 theoretische und 2692 praktische Werke) eingehändigt wurden. Die Zahl der ausgegebenen Bände betrug 6950, gegen 5561 im Vorjahr. Die Benutzung der Bibliothek hat also eine nicht unbeträchtliche Steigerung erfahren, wenn schon die Zahlen die Höhe der Vorkriegszeit immer noch nicht erreichen, wobei allerdings die Verkürzung der Arbeitszeit (wöchentlich um einen Tag) ins Gewicht fällt.

Die Bibliotheksbestände vermehrten sich um rund 150 Bände, ohne die laufenden Fortsetzungen. Die Neuerwerbungen aus der Literatur des Jahres 1925 sind an bekannter Stelle mit * bezeichnet. Von den übrigen Neuanschaffungen mögen die Antiquaria an erster Stelle genannt sein: Adlung, Jakob: Musikalisches Siebengestirn. Berlin 1768; Gruber, Joh. Siegmund: Litteratur der Musik. 2. verbesserte, stark vermehrte Auflage, Frankfurt und Leipzig 1792 (die erste Auflage von 1783 besaß die Bibliothek bereits); Junker, C. L.: Ueber den Werth der Tonkunst. Bayreuth 1786; Marpurg, Fr. Wilhelm: Neue Methode allerley Arten von Temperaturen. Berlin 1790; [Reichardt, J. Friedrich]: Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilh. Gulden. [Erster, einziger Teil.] Berlin 1779; Sorge, Georg Andreas: Ausführliche und deutliche Anweisung zur Rational-Rechnung . . . des Monochords. Lobenstein 1749; und Vogt, Mauritius: Conclave thesauri magnae artis musicae, Pragae 1719, aus dem A. Schering im vorliegenden Jahrbuch einige belustigende Proben mitteilt.

Von den Neuerwerbungen aus der praktischen Musikliteratur mögen kurz genannt sein die Partituren: Lortzing, Albert: Undine, die erste gedruckte Partitur, von Kurt Soldan nach der vom Komponisten für Wien neu bearbeiteten Fassung herausgegeben; Pfitzner, Hans: Op. 34, Violinkonzert; Graener, Paul: Op. 67, Divertimento; Hindemith, Paul: Op. 36, Nr. 1, Klavierkonzert und Op. 36, Nr. 2, Cellokonzert; Wetzler, Hermann Hans: Op. 12, Visionen, Op. 13, Assisi; Schoeck, Othmar: Op. 36, Elegie für eine Singstimme und Kammerorchester; Toch, Ernst: Op. 33, Fünf Stücke für Kammerorchester; Haas, Joseph: Op. 60, Eine deutsche Singmesse, und Thomas, Kurt: Op. 1, Messe in A moll. Klavierauszüge: Braunfels, Walter: Don Gil von den grünen Hosen; Busoni, Ferruccio: Arlecchino, Turandot; Händel, G. Friedrich: Tamerlan; Janáček, Leoš: Jenufa; Suter, Hermann: Le laudi di San Francesco d'Assisi; Wolf-Ferrari, Ermanno: Der goldene Käfig (Das Liebesband der Marchesa).

Die Bibliothek subskribierte auf folgende Werke: Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann; Leonhard Lechner: Neue Teutsche Lieder mit 5 und 4 Stimmen, Nürnberg 1582; und die Pariser Ausgabe der OEuvres complètes de Chambonnières; sie trat auch der „Gesellschaft zur Herausgabe älterer Musik" als Mitglied bei, einer Sonderabteilung der Deutschen Musikgesellschaft, die auf dem musikwissenschaftlichen Kongreß 1925 ins Leben gerufen wurde.

An dem Kongreß nahm der Herausgeber als Leiter der bibliographischen Sektion teil. Die auf dem Programm vorgesehene Führung durch die Musikbibliothek Peters fand unter starker Beteiligung der Kongreßmitglieder am 5. Juni statt. Während der Tagungen hatte die Bibliothek wiederholt die Freude, die führenden Persönlichkeiten der deutschen Musikwissenschaft in ihren Räumen begrüßen zu können.

Als ständiger Mitarbeiter für die russische Musikbibliographie hat sich Herr Prof. S. Ginsburg in Leningrad dem Jahrbuch gütigst zur Verfügung gestellt, ein liebenswürdiges Interesse, für das ihm auch an dieser Stelle verbindlichst gedankt sein soll.

Bei der Liste der am meisten verlangten Werke kann die auffallend starke Benutzung der Werke von Hector Berlioz den Anschein erwecken, als ob sich das allgemeine Interesse der Bibliotheksbesucher seiner Kunst zugewendet hätte. Die Werke wurden aber ausschließlich nur von einem einzigen Besucher benutzt, der mit einer Doktordissertation über den Meister beschäftigt ist. Im übrigen aber gewährt die Liste wiederum interessante Einblicke in die Mannigfaltigkeit der auf der Bibliothek betriebenen Studien.

A. Theoretisch-literarische Werke: Handbuch der Musikgeschichte (Adler) (75); Berlioz, Hector. Gesammelte Schriften (Pohl) (50); Handbücher, Kleine, der Musikgeschichte (Herm. Kretzschmar) (39); Bode, Wilhelm. Die Tonkunst in Goethes Leben (33); Musik-Zeitung, Neue (Stuttgart) (29); Dommer-Schering. Handbuch der Musikgeschichte (28); Riemann, Hugo. Handbuch der Musikgeschichte (23); Pazdirek, Franz. Universal-Handbuch der Musikliteratur (21); Moos, Paul. Die Philosophie der Musik (20); Musiker, Berühmte (Reimann) (19); Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (19); Handbücher der Musiklehre (Xaver Scharwenka) (18); Moser, Andreas. Geschichte des Violinspiels (17); Musik-Zeitung, Allgemeine (Berlin) (17); Riemann, Hugo. Große Kompositionslehre (17); Wagner, Rich. Gesammelte Schriften und Dichtungen (17); André, A. Lehrbuch der Tonsetzkunst (16); Berlioz, Hector. Instrumentationslehre (Rich. Strauß) (16); Bitter, C. H. Beiträge zur Geschichte des Oratoriums (15); Kurth, Ernst. Grundlagen des linearen Kontrapunktes (15); Musik, Die. Hrsg. von B. Schuster (15); Zeitschrift [Neue] für Musik (Heuß). Begründet von Rob. Schumann (15); Bach-Jahrbuch (Schering) (14); Trendelenburg, W. Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentspiels (14); Waldersee, Paul, Graf. Sammlung musikal. Vorträge (14); Kurth, Ernst. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan (13); Wochenblatt, Musikalisches (13).

Je 12mal: Hofmeister. Verzeichnis der Musikalien usw.; Leichtentritt, Hugo. Händel; Moser, Hans Joach. Geschichte der deutschen Musik; Printz v. Waldthurn, Wolfgang Caspar: Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst; Riemer, Fried. Wilh. Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter; Schönberg, Arnold. Harmonielehre; Spitta, Philipp. Joh. Seb. Bach; Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft; Zeitschrift für Instrumentenbau (de Wit).

Je 11mal: Abert-Jahn. W. A. Mozart; Challier, Ernst. Großer Liederkatalog. Decsey, Ernst. Hugo Wolf; Dörffel, Alfred. Geschichte der Gewandhaus-Konzerte zu

Leipzig; Heckel, Karl. Die Bühnenfestspiele in Bayreuth; Heuß, Alfred. Kammermusikabende; Kreuzhage, Eduard. Herm. Goetz. Sein Leben und seine Werke; Leichtentritt, Hugo. Chopin; Monatshefte f. Musik-Geschichte (Eitner); Niemann, Walter. Brahms; Schweitzer, Albert. J. S. Bach.

Je 10mal: Bücken, Ernst. Der heroische Stil in der Oper; Challier, Ernst. Großer Duetten-Katalog; Gerber, Ernst Ludwig. Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler; Jankó, Paul von. Eine neue Klaviatur; Jöde, Fritz. Musikalische Jugendkultur; Musiker-Zeitung, Deutsche; Riemann, Hugo. Musikgeschichte in Beispielen; Signale für die musikalische Welt; Challier, Ernst. Großer Männergesang-Katalog.

B. Praktische Werke: Mozart, W. A. Zauberflöte, Part. (34); Strauß, Rich. Intermezzo, Klav.-Ausz. (25); Berlioz, H. La Damnation de Faust, Part. (18); Strauß, Rich. Intermezzo, Part. (18); Berlioz, Hector. Ausgewählte Gesänge (17); Puccini, Giacomo. La Bohême, Klav.-Ausz. (16); Berlioz, Hector. Symphonie fantastique, Part. (15); Händel, G. Fr. Tamerlano, Part. (14); Berlioz, Hector. Roméo et Juliette, Part. (14); Strauß, Rich. Salome, Part. (14); Eugen d'Albert. Tiefland, Part. (13); Berlioz, Hector. Harold, op. 16. Part. (13); Puccini, Giacomo. La Bohême, Part. (13).

Je 11mal: Bach, Joh. Seb. Weihnachts-Oratorium, Part.; Beethoven, L. v. Klavier-Sonaten (Schenker); Bizet, Georges. Carmen, Part.; Händel, G. Fr. Salomo, Part.; Mahler, Gustav. Das Lied von der Erde, Part.; Strauß, Rich. Elektra, Part.; Tschaikowsky, P. Eugen Onegin. Klav.-Ausz.

Je 10mal: Beethoven, L. van. Streichquartette; Berlioz, H. Roméo et Juliette. Klav.-Ausz.; Händel, G. Fr. Alcina, Part.; Leoncavallo, R. Der Bajazzo, Part.; Rochlitz, F. Sammlung vorzüglicher Gesangstücke nach der Zeitfolge geordnet; Rossini, G. Barbier von Sevilla. Klav.-Ausz.

Leipzig, im April 1926

C. F. Peters. Prof. Dr. Rudolf Schwartz

Zu Beethovens Persönlichkeit und Kunst

von

Hermann Abert

Zu den sinnfälligsten Ergebnissen der neueren Musikforschung gehört das neue Bild, das sie von den meisten unserer großen, sog. klassischen Meister entworfen hat. Bach und Händel, Gluck und Mozart erscheinen uns heute in einem so gänzlich anderen Lichte als unseren Vätern und Großvätern, daß man geradezu von einer Umwertung aller Werte sprechen kann. Es wäre eine reizvolle und für die Geschichte des musikalischen Empfindens ungemein lehrreiche Aufgabe, einmal den Wandlungen näher nachzugehen, die z. B. das Bild Bachs von Forkel an über Bitter, Spitta, Schweitzer und Kurth bis zu Werker erfahren hat. Eines können wir jedenfalls heute schon daraus lernen, nämlich die äußerste Vorsicht den allzu selbstbewußt begeisterten Biographen gegenüber, die uns das Bild ihrer Helden immer wieder als das garantiert echte und haltbare aufdrängen wollen. Selbst der trockenste Registrator muß ja, wenn er nicht seine Aktennotizen wie einen ungeordneten Haufen von Mosaiksteinen vor uns ausschütten, sondern ein wirkliches Bild, und sei es auch noch so roh gezimmert, geben will, eine Auslese treffen zwischen dem, was er für wichtig und wesenhaft, und dem, was er für unwichtig und zufällig hält. Mit dieser Tätigkeit des Sichtens und Richtens aber hört die reine Objektivität auf und weicht dem subjektiven Urteil, das von der Person des Urteilenden ebenso abhängig ist wie von dem Vorstellungs- und Empfindungskreis seiner Zeit. Gewiß wird der echte Forscher unablässig bemüht sein, die Person und das Werk eines Künstlers unter Aufbietung aller verfügbaren wissenschaftlichen Mittel zu erforschen, nicht bloß mit dem kritischen Verstande, sondern vor allem auch mit dem lebendig nachschaffenden Empfinden. Aber auch hier werden wir bald an eine Grenze gelangen. Denn wäre unser Denken und Fühlen wirklich so groß, daß es die Werke eines Genies ohne jeden Rest in sich nachschaffen und nacherleben könnte, nun, dann wären wir eben dem Genie ebenbürtig. Da dies jedoch leider nicht zutrifft, so müssen wir uns auch in unserer Kunstbetrachtung bei dem Worte Goethes bescheiden: „am farb'gen Abglanz haben wir das Leben". Dieser Abglanz aber, der von den Werken wirklich schöpferischer Geister ausgeht, erstrahlt jeder Zeit und jeder Generation wieder in neuen Farben, und Sache unserer Forschung kann es darum nur sein, zu zeigen, welche Strahlen diese Zentralsonnen gerade unserer Zeit zuwerfen. Es bleibt ein ewig

wahrer Satz, daß die Biographien großer Männer alle fünfzig Jahre neu geschrieben werden müssen.

Heutzutage scheint jene Umwertungswelle noch einen weiteren großen Meister zu erreichen: Beethoven. Auch sein Künstlerbild hat eine sehr reiz- und wechselvolle Geschichte, die uns abermals deutlich beweist, daß jede Generation in der Kunst eines älteren Meisters nur das sieht, was ihr selber gleichartig ist. Es ist schon mehrfach bemerkt worden, daß Beethoven von den Besten seiner eigenen Zeit, und auf die kommt es allein an, mit Ausnahme seiner letzten Werke, volles Verständnis gefunden hat. Eine Krisis trat für ihn erst in der Romantik ein, auf deren stark veränderte allgemein-geistige Haltung gerade ihr Verhältnis zu Beethoven ein sehr bezeichnendes Licht wirft. Auf der einen Seite lehrt ein Blick auf die Aufführungsstatistik seiner Werke ein gewisses Abflauen des Sinnes für seine Kunst, auf der anderen aber gerät er in die Hände der „Beethovener“, wie sie R. Schumann genannt hat. Das waren nicht die schlechtesten Köpfe unter den Romantikern, ihre Stürmer und Dränger, deren Hauptziel es war, dem neuen, romantischen Geiste in der Musik zu fessellosem Durchbruch zu verhelfen. Und nach diesem ihrem Ebenbilde schufen sie sich nun auch ein Bild Beethovens. Er wurde zu einem der ihren gemacht, zu einem Künstler, dessen Aufgabe es gewesen sei, um jeden Preis Revolution zu machen. Die Gestalt des „Titanen“ Beethoven, des einsamen Grollers, des „Promethiden“ usw., ist damals geschaffen worden, wie zur selben Zeit Mozart zum ewig lächelnden Liebling der Götter und Grazien verengert wurde. Denn eine Verengerung fand bei beiden statt, bei Mozart vergaß man über dem Apollinier den Dionysier, bei Beethoven über dem Dionysier den Apollinier, und außerdem den ungeheuren Gestalterwillen, der ihn als Klassiker grundsätzlich von der Romantik trennt.

Ein Wandel trat erst im nächsten Zeitalter, dem Wagnerschen, ein, als die Romantik aus der bürgerlichen Beschränkung hinaus wieder dem Monumentalen und damit einem Ausgleich mit den formenden Prinzipien der Klassik zustrebte. Das Wagnersche Zeitalter aber ist zugleich das Bismarcksche, die Heldenzeit des deutschen Volkes mit allen ihren inneren und äußeren Kämpfen und Siegen. Kein Wunder, wenn dabei auch Beethoven in ein neues Licht rückte. Abermals erblickte man in ihm das, was einen selber bewegte: er wurde jetzt zu dem, was er für die meisten heute noch ist, zum Kämpfer und Helden. Der heroische Zug seines Wesens galt für dessen Kern überhaupt, und es liegt ein tiefer Sinn in jener Anekdote von dem Musikschüler, der im Examen auf die Frage, wieviel Sinfonien Beethoven geschrieben habe, antwortet: drei, die 3., 5. und 9. Er läßt eben nur die Kampf- und Heldensinfonien gelten und hat damit bis auf den heutigen Tag unter zum Teil sehr berühmten Dirigenten Gesinnungsgenossen gefunden. Ihren Höhepunkt erreichte diese Anschauung im Weltkriege, wo ja jene drei Werke neben Goethe häufig in den Tornistern unserer Feldgrauen zu finden waren. Der Erzklang in Beethovens Kunst übertönte alle anderen.

Der Zusammenbruch veränderte das Bild Beethovens wieder merklich. Schon mehren sich unter den jungen Leuten Urteile wie das, daß jenes heroische

Pathos des Meisters gewaltsam, überspannt, ja unerträglich sei. Im Munde des Durchschnittskonservatoristen braucht man derlei nicht allzu tragisch zu nehmen. Aber es sind auch ernste und tiefe Naturen unter diesen jugendlichen Kritikern, Leute, in deren Hand die Zukunft unserer Musik ruht, und sie können und dürfen wir unter keinen Umständen bloß durch den Hinweis auf unsere Autorität zum Schweigen bringen. Sie rufen nach einer neuen Prüfung des Falles Beethoven, und sie muß vorgenommen werden, nicht um Beethovens, sondern um unsertwillen, denn Klarheit über unsere geistigen Güter tut uns bitter not, heute mehr denn je. So heißt es wiederum die Frage aufwerfen: wer war denn Beethoven und was hat er uns Modernen zu sagen?

Ich möchte hier in Kürze nur auf die Persönlichkeit eingehen und die Züge hervorheben, die mir für heute besonders wichtig an ihr erscheinen. Denn, um es gleich zu sagen, das heroische Bild des Meisters ist nach meinem Dafürhalten ebenso eine Verengerung seines Gesamtbildes, wie es seiner Zeit das titanische gewesen war.

Bei den Quellen zur Kenntnis seiner Persönlichkeit wird zumal der Laie zuerst an die Berichte der Zeitgenossen denken. Gewiß liegt in ihnen eine unerschöpfliche Fundgrube vor. Aber wir wollen nicht vergessen, daß diese Zeugnisse selten absoluten Wert haben; denn sie geben ja nicht von dem eigentlichen Wesen des Künstlers Kunde, sondern nur von dem Eindruck, den er auf die Person des betreffenden Berichterstatters gemacht hat. Sie sind also sekundär und bedürfen der Kontrolle durch primäre Quellen. Da sind zunächst die zahlreichen Briefe Beethovens. Aber auch sie führen uns in den meisten Fällen nur an die Peripherie seines Wesens. Denn Beethoven betrachtete, hierin ein ganz moderner Mensch, den Brief in erster Linie als ein praktisches Verständigungsmittel; Selbstbekenntnisse im Stile Schumanns, Wagners oder auch nur Mozarts vertraut er ihm nur sehr selten an. Es sind Zeugnisse sub specie momenti, aus denen nur ausnahmsweise ein Ton aus Beethovens Geniewelt herüberklingt. Weit mehr vom echt Beethovenschen Gehalt finden wir dagegen in den Selbstzeugnissen der Tagebücher, Konversationshefte und Skizzenbücher. Hier stehen tatsächlich Stellen, die sich ohne Rücksicht auf irgendwelchen Hörer oder Adressaten aus seinem Innersten heraus mit zwingender Notwendigkeit formten, Stellen, die gleichsam nur durch Zufall Worte und nicht Töne geworden sind. Ihren letzten Sinn erhalten sie freilich erst durch den Zusammenhang mit den Werken. Diese sind und bleiben die Hauptquellen auch für die Erkenntnis seiner Persönlichkeit und sind durch keine anderen zu ersetzen. Ja, bei Beethoven sind sie sogar noch wichtiger als bei allen Früheren, denn Persönlichkeit und Werk stehen bei ihm in einem ganz anderen Verhältnis. Bach schrieb seine Werke alle im Dienste und Auftrage seiner Kirche und seiner Vorgesetzten, von Amts wegen oder als Lehrer, und noch Mozart ist es niemals eingefallen, eine Oper nach heutigem Brauche, aus eigenem Antriebe heraus, zu schreiben, sondern er bedurfte dazu eines Auftrages, einer „scrittura“ von außen. Das ist durchaus nichts Äußerliches, sondern der Ausdruck der Kunstpflege einer Zeit, für die die Gesamtheit an einem Kunstwerk einen ebenso starken Anteil hatte wie der Künstler selbst. Darum spielt aber auch der Be-

griff der musikalischen Gattung vor Beethoven eine ganz andere Rolle als später. Unter Gattungen verstehen wir heute nicht viel mehr als starre Formeln, die dem Forscher dazu dienen, seinen Stoff zu gliedern. Für die ältere Zeit aber bedeutete „Gattung“ ein lebendiges, wenn auch ungeschriebenes Gesetz, das die Gesamtheit ebenso band wie den einzelnen Künstler, und vor allem auch in jedem einzelnen Kunstwerk lebendig nachwirkte. Die Aufgabe des Künstlers aber war es, dieses Gesetz nicht etwa kraft seines Rechtes als Persönlichkeit zu zersprengen, sondern es im Gegenteil zu erfüllen. Uns Modernen mag es sehr schwer fallen, uns in diese entschwundene Anschauung einzuleben, und doch fällen wir schiefe Urteile, wenn wir moderne Begriffe wie „ausgeprägte Individualität“ oder „große Persönlichkeit“ in die alte Zeit hineintragen. G. Mahlers bekanntes Wort, daß „Tradition Schlamperei sei“, beweist nur die Stärke des Umschwungs. Er begann um 1600 mit dem Durchbruch der Einzelpersönlichkeit durch das Gemeinschaftsempfinden und rief sofort eine ganze Reihe neuer „Gattungen“ auf den Plan. Aber auch jetzt noch behält die Gattung als solche ihre lebendige Kraft, so stark auch das Streben der einzelnen Künstler, sie persönlich zu formen, zunehmen mag. Bei Mozart ist es schon so weit, daß hinter dem persönlichen Erlebnis des Künstlers die alten Operngattungen nur noch schwach hindurchschimmern.

Beethoven zerreißt das Band mit der alten Zeit vollständig, und der neuen Stellung zur Musik folgt der neue Stil auf dem Fuße. Gewiß hat auch er noch gelegentlich auf Bestellung gearbeitet, nicht bloß in seiner Jugend, sondern auch später. Aber was dabei herauskam, waren Experimente, Kompromisse, Gelegenheitsmusiken, kurz, die Hobelspäne, wie sie auch in seiner Werkstatt, wenn auch minder zahlreich wie bei den Früheren, umherliegen. Werke wie die Missa solemnis aber haben mit der alten „Gattung“ nichts mehr zu tun. Sie dient nicht mehr dem Gottesdienst, sondern beansprucht selbst Gottesdienst zu sein. Kurz, das Verhältnis in der Kunstübung hat sich vom aufnehmenden Teil, der Gemeinde, völlig auf den schaffenden, den Künstler, verschoben. Die ehedem lebendig mitschaffende Gemeinde ist zum neutralen „Publikum“ geworden. Der Künstler aber kennt keinen Auftrag von außen, kein ungeschriebenes Gesetz der Väter mehr, sondern nur noch die Stimme des eigenen Innern und das selbst gegebene Gesetz.

Darum sind Persönlichkeit und Kunst aber auch fortan weit enger miteinander verbunden als ehedem, ja sie sind überhaupt nicht mehr zu trennen.

Eine moderne Theorie möchte bei der Betrachtung eines großen Mannes sein äußeres Leben als unwesentlich ausscheiden. Das geht indes nicht an, denn die Kräfte, mit denen ein Genie sein eigenes Schicksal schmiedet, sind keine andern als die, die auch in seiner Kunst am Werke sind. Auch Beethovens äußeres Leben ist symbolisch für die neue Zeit, die mit ihm heraufzieht. Zwar für Sensationsjäger ist es recht unergiebig; aber gerade dieses Fehlen der gewaltsamen Reibungen mit der Außenwelt ist bezeichnend für die Loslösung des neuen Künstlertyps von ihr. Es fehlen vor allem jedes Amt und fast jede Unterrichtstätigkeit, also gerade die beiden wichtigsten Anregungsquellen der Künstler älteren Schlages. Als ein Einsamer, Selbständiger geht Beethoven

durch die Welt, wie im Leben, so auch in der Kunst dahin und setzt allein durch das Schwergewicht seines Wesens den neuen Künstlertyp durch. Kein Wunder, daß Schopenhauers Lehre von der Tragik des leidenden Genies aus Beethovens Zeit stammt; früheren Zeiten wäre sie einfach unverständlich gewesen.

Wichtig ist bei Beethoven die merkwürdige Blutmischung, die durch seine Abstammung bedingt war. Sie führt über seinen Großvater ins Flämische, und daher rührt der ernste, in sich gekehrte und vor allem zähe Grundzug seines Wesens. Von mütterlicher Seite her aber war Beethoven Rheinländer, zwar gewiß kein solcher, wie sich ihn der Durchschnittsmensch von heute vorstellt, leichtlebig, betriebsam und vergnügungssüchtig, aber das rheinische Blut hat bei ihm doch die Schwere des Flämischen stark gemildert. Denn Beethoven ist niemals ein grollender Weltverächter, eine Art von vorweggenommenem Schopenhauerianer gewesen, sondern ein heiterer, temperamentvoller, den Freuden des Daseins zugewandter Mensch, der den Wert der Geselligkeit wohl zu schätzen wußte, und sich ihr zuliebe gelegentlich wie ein Stutzer kleiden konnte. Rheinisch ist aber auch sein lebendiger Sinn für das Volkstümliche, der „gemeine und niederträchtige“ Zug seines Wesens im Sinne der alten guten Bedeutung dieser Worte. Es lag weder Empfindelei darin, noch Volksschmeichelei, sondern allein das kräftige Streben, mit dem Besten, was im Volke lebte, in lebendiger Fühlung zu bleiben. Beethovens Stil ist der beste Beleg dafür; sein Streben nach Naturwahrheit fand hier seinen stärksten Bundesgenossen.

Die verlotterten Verhältnisse seines Elternhauses sind sattsam bekannt. Aber man sollte über den herzbewegenden Klagen darüber auch nicht ihre positiven Wirkungen auf den jungen Künstler vergessen. Sie haben ihn gewiß scheu und mißtrauisch gemacht, aber auch früh zur Selbständigkeit geführt und vor allem die beiden hervorstechendsten Züge seines Wesens zum Durchbruch gebracht, den Wahrheitsdrang und den Willen. Er ist schon als Knabe hellhörig geworden für die dunkeln Mächte des menschlichen Schicksals, und diese Hellhörigkeit weckte und festigte in seiner Seele früh den Entschluß, den Kampf mit jenen Mächten aus eigener Kraft aufzunehmen.

Noch ein zweites Kapitel wird namentlich von sentimentalen Biographen in Beethovens Leben breit ausgesponnen, sein Gehörsleiden. Daß er zu Zeiten schwer darunter gelitten hat, steht fest, aber ebenso die Tatsache, daß es erst in seinen allerletzten Jahren zur völligen Taubheit führte, vorher aber in einem schwankenden, leidlichen Zustand beharrte, der den Verkehr des Künstlers mit der Außenwelt nicht nennenswert behinderte. Trotzdem dürfen wir die Bedeutung dieses Übels für ihn nicht gering schätzen. Ohne das Gehörsleiden wäre Beethovens Kunst nicht so geworden wie sie ist. Aber nicht die vielbemerkten klanglichen Härten in seinen späteren Werken, die „akustischen Scheußlichkeiten“, sind das Entscheidende dafür, sondern die durch den Abschluß von der Außenwelt bewirkte Verinnerlichung des Meisters, seine Loslösung von allem Sinnlich-Klanglichen überhaupt und seine volle Konzentration auf die musikalische Gedankenarbeit als solche. Es ist kein Zufall, daß gerade nach dem Eintritt der völligen Taubheit noch einmal ein gewaltiger Ausbruch seiner Schöpferkraft erfolgte, dem wir in den letzten Quartetten die allersublimsten

Erzeugnisse seines Geistes verdanken. Sie erhalten ihr Licht allein aus seinem Innern, losgelöst von aller äußeren Klangfreude und Virtuosität.

Die zweite, für seine weitere Entwicklung entscheidende äußere Bildungsmacht war seine Vaterstadt Bonn. An dem dortigen Hofe trat auch ihm noch einmal die alte Kultur in einem ihrer glänzendsten Vertreter entgegen. Aber freilich hob sie sich bereits von einem dunkeln Hintergrunde ab. Denn Bonn war dank der Nähe Frankreichs damals ein politisch bereits recht heißer Boden, auf dem die Lehren der großen Revolution leichten Eingang gefunden hatten. Goethe und Schiller priesen sich glücklich, in dem abgelegenen Weimar dem argen Weltgetriebe so weit entrückt zu sein; Beethoven wuchs in einem Außenposten der deutschen Kultur auf, der bis auf den heutigen Tag dem Ansturm französischen Wesens besonders ausgesetzt war. So lernte er hier das neue Evangelium von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit aus nächster Nähe kennen und empfing die nachhaltigsten Eindrücke davon.

Man hört Beethoven neuerdings öfter einen Jünger Rousseaus nennen. Gewiß trifft das zu, aber Rousseauscher Geist ist auch schon bei Gluck, Haydn und Mozart lebendig. Während er jedoch diesen dazu diente, der alten Konvention neues Blut zuzuführen, ohne ihren Bestand zu bedrohen, ist er bei Beethoven bereits durch die Stürme der Revolution hindurchgegangen und hat ein grelles, aggressives Gepräge angenommen. Der neue Naturbegriff, der bei den Älteren ein schwelgerisches Ausströmenlassen des lang geknechteten Gefühls zur Folge gehabt hatte, war schließlich auch auf den Willen übergesprungen und hatte die Form einer geharnischten Kampfansage gegen die alte Kultur überhaupt angenommen. Jetzt bedeutete „zurück zur Natur" schlankweg: „los von der alten Kultur" und allen ihren Erscheinungsformen. Auf Beethoven hat dieser Ruf den allertiefsten Eindruck gemacht. Gewiß ist er nicht soweit gegangen wie der junge Schiller, der zunächst das Wesen der Freiheit in der völligen Loslösung von aller Gesetzlichkeit erblickte. Auch er wandte sich zwar mit allem Nachdruck gegen die alte erstarrte Kultur, aber er machte sich doch zugleich Gedanken darüber, was an ihre Stelle treten sollte. Sein nachdenklicher Geist vermochte sich bei einer bloßen Negation des Bestehenden nicht zu beruhigen. „Freiheit" wird mehr und mehr ein Hauptleitgedanke seines Lebens, der alle Stadien von der politischen Färbung bis zu der höchsten ethischen durchläuft, aber niemals mit Willkür und Gesetzlosigkeit gleichbedeutend wird. Dabei kommt ihm der berückende Traum des 18. Jahrhunderts vom kommenden Menschenglück im Zeichen allgemeiner Brüderlichkeit zu Hilfe. Auch er ist lebhaft berührt von den philanthropischen Neigungen seiner Zeit, und noch seine neunte Sinfonie steht als Schlußglied jener langen Reihe klassischer Werke da, die von Lessings „Nathan" über Schillers „Carlos", Goethes „Iphigenie" und Mozarts „Zauberflöte" eben bis zu Beethoven führt.

Kein Wunder, daß Beethoven unter diesen Umständen der erste bewußte Politiker unter unsern großen Tonmeistern geworden ist. Die Politik trat ihm aber nicht allein im täglichen Leben entgegen, sondern auch im Bonner Theater, in den Schöpfungen der Pariser opéra comique, erst den Sturmvögeln, dann den Herolden der Revolution, deren großer Einfluß auf Beethoven erst in

neuester Zeit erkannt worden ist. Aber es ist sehr bezeichnend, daß er trotz dieser tiefen Eindrücke in seiner Jugend nicht, wie es wohl Mozart an seiner Stelle getan hätte, mit einem eigenen Beitrage zu dieser Gattung, vielleicht unter dem Motto „in tyrannos“ begonnen hat, ja daß seine Entwicklung überhaupt kein Sturm- und Drang-Kapitel kennt. Er machte es weder wie Schubert und Schumann, denen in ihren Anfängen der bewußte Bruch mit der Tradition das höchste Ziel schien, noch ließ er sich, wie Mozart, zunächst von den allerverschiedensten Eindrücken dahin treiben, sondern er suchte sich, ähnlich wie Bach, in zäher Arbeit die Tradition seiner Kunst allmählich anzueignen, um sie beherrschen und damit überwinden zu können. Er strebte in seinen Jugendwerken nicht danach, besonders originell zu sein, wohl aber danach, das, was er zu sagen hatte, auf den klarsten und wahrsten Ausdruck zu bringen.

Damit stehen wir vor einer Hauptseite des Beethovenschen Wesens, seiner fast übermenschlichen Energie des Willens, die gepaart ist mit einer nicht minder starken Selbstdisziplin. Goethe hat den Meister doch zu wenig gekannt, als er ihn eine ganz ungebändigte Persönlichkeit nannte. Gewiß war das Triebhafte, Elementare in ihm so stark wie nur je in einem großen Musiker, und wir kennen die oft vulkanischen Ausbrüche seines Temperaments. Aber weit größer und stärker war in ihm der Wille und die Kraft, mit diesen chaotischen Kräften fertig zu werden und sie zu meistern. Das zeigt allein seine Selbsterziehung. Derselbe Mann, dessen Schulbildung kaum den einfachsten Ansprüchen genügte, der zeitlebens mit den Grundregeln der Arithmetik und Orthographie einen hoffnungslosen Kampf führte, schwang sich aus eigener Kraft zu einem der gebildetsten Geister seiner Zeit empor, der mit allen ihren Ideen in lebendigster Fühlung stand und mit ihren Problemen gerungen hat wie wenige. Man hat ihn darauf nicht mit Unrecht den ersten Philosophen unter den Musikern genannt, und für P. Bekker z. B. ist er der große Denker, der kraft seines musikalischen Genies seine Ideen in Tönen ausdrückt. Das ist nun freilich echt romantisch gedacht, denn gerade die Romantik liebte beim musikalischen Schaffen dergleichen Wegweiser des begrifflichen Denkens oder der Poesie. Beethoven aber hat nicht erst philosophiert und dann nachträglich das Erdachte in Musik gesetzt, sondern die ursprünglichste Form seines Lebens war eben die Musik; sie brauchte keine außermusikalischen Krücken. Nicht seine Musik ist aus philosophischem, sondern seine Philosophie ist aus musikalischem Boden erwachsen. Sie ist die intuitive des Künstlers, nicht die systematisch-spekulative des Denkers. Gewiß hat Beethoven auch mit der philosophischen Lehre seiner Zeit Fühlung gesucht und dabei früh in I. Kant den Denker gefunden, der ihm am meisten zu sagen hatte. Kants Einfluß auf ihn ist zweifellos ungemein tief gewesen, aber weniger durch das, was er ihm gab, als durch das, was er in ihm bekräftigte. Gelehrt im eigentlichen Sinne hat ihn der Philosoph wenig, denn die Freiheitsidee und das Prinzip der Autonomie als der Pflichtmäßigkeit der Gesinnung, das „du kannst, denn du sollst“ waren Forderungen seines Wesens, noch ehe er seinen Philosophen gelesen hatte. Aber daß er alles das bei Kant klar und fest begründet ausgesprochen fand, das gewann ihn, die Einzelheiten der Kantschen Lehre ließen ihn kalt. Und ähnlich war sein Verhältnis zu seinem Abgott

Schiller. Das Gemeinsame beider, die Kämpfernatur und das Freiheitsideal, wird gegenwärtig mit Vorliebe betont, aber auch das Trennende darf nicht vergessen werden. Es fehlt Beethoven vor allem der stark gedankliche Zug des Dichters, wie auch seine Rhetorik; seine Adagiolyrik z. B. hat bei Schiller überhaupt kein Seitenstück; der Künstler überwiegt bei ihm eben den Philosophen weit stärker als bei jenem. Endlich weist Beethovens Gedankenwelt bewußt oder unbewußt noch auf einen weiteren großen Denker hin, Fichte. Es ist ganz in dessen Geist, wenn für ihn jedes Gut erst dann Wert gewinnt, wenn es durch die Überwindung seines Gegensatzes errungen wird, wenn z. B. nur die Freude ihm als vollwertig gilt, die aus tausend Schmerzen geboren ist. Was nicht erkämpft ist, ist ihm auch nicht erlebt. Und er weiß in seinem grandiosen ethischen Optimismus, daß einem guten, das heißt unter Einsatz der ganzen Persönlichkeit geführten Kampf auch der Sieg beschieden ist. Das ist der schärfste Gegensatz zu dem pessimistischen Fatalismus des letzten Mozart.

Aber wir verengern selber das Bild dieses Großen, wenn wir nur den Kämpfer und den Heros in ihm sehen. Gewiß ist das eine Hauptseite seines Wesens, und wenn wir sie heute nicht mehr richtig zu erfühlen vermögen, um so schlimmer für uns. Aber sie ist nicht die einzige, sondern bedarf der Ergänzung durch die kontemplative Seite seiner Natur.

Auch hier ist er der Träger eines neuen Weltgefühls, eines neuen Ausgleichs zwischen Natur und Kultur an Stelle der alten. Es gibt wohl kein Gebiet des modernen Seelenlebens, das ihm nicht vertraut wäre, und stets steigt er auch hier bis in die letzten Tiefen hinab. Auch hier liebt er es, das Gesamterlebnis aus Gegensätzlichem zu formen; man denke da nur an seine Mittelsätze, das Adagio und das Scherzo, das man wohl nicht voll erklärt, wenn man seinen geistigen Zusammenhang mit dem Adagio übersieht. Denn hier liegen zwei neue musikalische Typen vor, die aus derselben Wurzel stammen und ohne einander nicht zu verstehen sind. Sie treten auch zusammen in Beethovens Kunst ein. Schon in op. 1 und op. 2 weisen die Werke, die ein voll ausgebildetes Scherzo haben, auch den neuen Beethovenschen Adagiotypus auf, der über Haydn und Mozart bereits weit hinausführt. In Adagio und Scherzo findet Beethoven früher und entschiedener seinen eigenen Weg als in den Ecksätzen. Der kontemplative Beethoven ist also eher fertig als der aktive, der Kämpfer. Was Adagio und Scherzo verbindet,ist das neue, ganz aus der Einzelpersönlichkeit fließende subjektive Empfinden, das keine Bindung an die alte aristokratische Kultur mehr kennt. Diese hatte als natürlich und wahr nur das gelten lassen, was sich mit dem Anstandsbegriff der oberen Zehntausend deckte; das Empfinden der großen Masse, des „Pöbels", kam für sie überhaupt nicht in Frage. Das alte, gemeinschaftsbildende Musikideal hatte sich gleichsam in die obersten Spitzen der Gesellschaft zurückgezogen. Und man fühlt dieser alten Lyrik auch sonst den Geist der Aufklärung sehr wohl an, denn sie wendet sich im letzten Grunde nicht an die Empfindung, sondern an den Geist, und sie ist außerdem echt aufklärerisch nicht das Produkt innerer Not, sondern hat stets einen „Zweck", nämlich den Geist entweder zu erbauen oder zu belehren oder zu

unterhalten. Kein Wunder, daß sie seelische Erschütterungen oder gar Katastrophen überhaupt nicht kennt.

Diese sozusagen intellektualisierte Lyrik haben bereits Haydn und Mozart durch eine wirkliche, von den Fesseln des Verstandes befreite ersetzt; das geistreiche Spiel mit der Empfindung weicht dem Ausdruck der Empfindung selbst. Und sehr bezeichnend ist ihr Verhältnis zum Menuett, dessen Einführung die neue Sonate und Sinfonie vor eines ihrer schwierigsten Probleme gestellt hat. Denn das Menuett war ja einer der Hauptträger jenes alten aristokratischen Geistes in der Musik, und man macht sich kaum einen Begriff von der Hochflut von Menuetten in der Musik des 18. Jahrhunderts. Das Problem lautete hier: ist dieser Überrest aus der älteren Musikkultur in die neue herüberzuretten und wie? Ph. E. Bach, der klare und konsequente Norddeutsche, verneint die Frage rundweg und läßt das Menuett überhaupt nicht in seine neue Sonate herein. Haydn dagegen, das österreichische Volkskind, löst das Problem auf seine Weise, indem er die Erneuerung der Sinfonie aus dem Geiste der Volksmusik auch auf das Menuett überträgt: so wird der neue Satztypus von selbst ein organisches Glied des neuen sinfonischen Gesamttypus. Haydns Gegenstück war Mozart, der lange Zeit in allen Sätzen überhaupt noch an dem alten aristokratischen Gesellschaftstypus festhält, im weiteren Verlauf ihn aber im Sinne seiner eigenen Persönlichkeit umdeutet, bis er ihn schließlich in den letzten Werken mehr und mehr auflöst. In G-Moll-Sinfonie und -Quintett haben die langsamen Sätze mit dem früheren Mozartschen Andantetyp kaum mehr etwas gemein; die Menuette aber sind, gleich weit entfernt von dem alten Gesellschaftstanz wie von der volkstümlichen Art Haydns, bereits zum freien Charakterstück in Menuettform geworden. So saugt schließlich auch bei Mozart das neue Kunstwerk den alten Überrest in sich auf und läßt nur noch seine äußeren Merkmale, Formgerüst und Tempo, bestehen.

Beethoven hat auch hier die Entwicklung voll abgeschlossen. Gewiß hat auch er für die von ihm neu geprägten Typen des Mittelsätzepaares keine neuen Formen geschaffen, sondern die von seinen Vorgängern übernommenen weitergebildet. Und doch wurde unter dem Druck seines ganz veränderten Weltbildes etwas völlig Neues daraus. Gerade sie geben in ihrer Verbindung einen Schlüssel zu seinem inneren Wesen und damit auch zu seiner Ästhetik der Sonatenform im Großen. Die ersten Sätze entfesseln ein Kräftespiel, das von der Persönlichkeit seines Schöpfers bis in seine letzten Möglichkeiten erschöpft wird; es entfacht Kämpfe, die uns nicht allein den gewaltigen Lebens- und Schöpfertrieb des Meisters verraten, sondern auch seinen tragischen Zug, nämlich das Gefühl des unlösbaren Gegensatzes zwischen den ihn umgebenden und beengenden zeitlichen Lebensformen und der Unendlichkeit des Alls. Der erste Satz der Eroica bringt dieses heimliche Leiden am eigenen Leben zu ergreifendem Ausdruck. So unbarmherzig der Kampf in diesen ersten Sätzen auch geführt werden mag, so ist doch weder er selbst noch sein Ausgang das letzte Ziel, sondern das ist die Entfaltung des tausendfältigen Kräftespiels und die damit bewirkte Steigerung und Erhöhung des Lebens. Darum bringt der Satzschluß wohl das Ende dieser einen Erscheinungsform des Kräftespiels,

aber nicht das Ende des Kräftespiels selbst; es bleibt ein Schwingen in der Seele zurück, das nach Ergänzung des bisher Erlebten verlangt. Die Mittelsätze bringen sie mit einer für Beethoven ungemein bezeichnenden Polarität der Gegensätze.

Neue Kämpfe im Sinne des vorhergegangenen enthalten sie nicht. Der hat seinen Zweck erfüllt, indem er die Gegensätze zwischen Wirklichkeit und Ideal, zwischen Ich und All in der Seele lebendig werden ließ, in ihrer ganzen Schärfe offenbarte und so unter den verschiedensten Erscheinungsformen ein Grundproblem der Beethovenschen Gedankenwelt auffaßte. Unser Fühlen ist nach dieser Seite hin mächtig aufgewühlt und durch das Stück Leben mit seinem elementaren Widerstreit aufs Stärkste hingerissen, denn dieser Meister pflegt uns bei der Wiedergabe dessen, was ihn im Innersten bewegt, nicht das Geringste zu ersparen. Wir fühlen aber auch sofort, daß die großen Blöcke der ersten Allegros nicht das Ganze bedeuten, sondern über sich selbst hinaus weisen. Die Welle rollt weiter, und zwar um so stärker, je höher sie in den ersten Sätzen aufgetürmt wurde.

Die Gegensätze, die sich in den ersten Sätzen im Kampfe gemessen hatten, treten sich nunmehr in den Mittelsätzen getrennt, aber jeder für sich breiter ausgeführt und erschöpft, gegenüber.

Das Adagio gibt jener tiefen Sehnsucht nach der Versenkung des Ichs in das All einen bald erhabenen, bald inbrünstigen Ausdruck. Man könnte an Goethes Worte denken:

Könnt' ich doch ausgefüllt einmal
Von dir, o Ewiger, werden —
Ach, diese lange, tiefe Qual,
Wie dauert sie auf Erden!

Nur entspinnt sich daraus kein neuer Konflikt; die Sehnsucht nach jenem Eingehen in Gott behält allein das Wort, und die Phantasie des Meisters sieht nichts anderes mehr vor sich als die Flugbahn zu den Sternen. Dieser Zug verleiht dem Beethovenschen Adagio seinen seither nie wieder erreichten mächtigen Atem, der es allein schon von den analogen Sätzen von Haydn und Mozart unterscheidet, seinen aus verklärter Hymnik und idealster Sehnsucht gewobenen Grundton, einer Sehnsucht, die sich nicht wie die der Romantik in flackernder Unrast verzehrt, sondern sich ihres unerreichbaren Zieles eben so sicher bewußt bleibt wie ihrer eigenen Wucht.

Aber für diesen großen sentimentalischen Künstler, der den Zwiespalt des um seine Einheit gebrachten Lebens kannte wie kein zweiter, bedurfte jener Aufschwung ins All seiner Ergänzung durch seinen Gegensatz, das Streben, das eigene Selbst dem All gegenüber zu behaupten. Das Einmalige, Höchstpersönliche verlangt nunmehr sein Recht, und zwar mit derselben Beethovenschen Wucht wie sein Gegenpol, und auf dieser Grundlage sind das Beethovensche Scherzo und die mit allgemeineren Namen bezeichneten Sätze an seiner Stelle erwachsen. G. Becking hat mit Recht auf die verblüffend einfache und gemeinverständliche Gliederung der Grundgedanken in diesen Sätzen hingewiesen. Nach dem breiten Faltenwurf der Adagiothemen nehmen sich diese knappen

Gebilde mit ihrer zwingenden Selbstverständlichkeit mitunter geradezu wie eine Demonstration aus, zumal wenn ihnen, wie z. B. im Trio op. 97, deutlich der Charakter der Schelmenweise aufgeprägt ist. Dieser Satz steht mitten zwischen dem hier bereits stark idealistisch betonten ersten und dem von erhabenster Mystik erfüllten dritten Satz und deutet voraus auf das Finale, in dem das Diesseitsgefühl den Sieg behält; sogar die Umrisse von dessen Themalinie gemahnen an das Scherzo. Auch in der Eroica treffen in den Mittelsätzen die Gegensätze diametral zusammen. Der Trauermarsch gibt das Bild des Helden sub specie aeternitatis, von allen Schlacken der Zeitlichkeit befreit, im Scherzo kehren wir auf den Boden handfester Wirklichkeit zurück. Dabei an Lagerleben und Jagd zu denken, ist nebensächliches Privatvergnügen des Einzelnen, die Hauptsache ist, daß in den zwei Sätzen die beiden Seelen in des Meisters Brust in ihrem scharfen Gegensatz zur Aussprache gelangen, die eine, die sich „vom Dust zu den Gefilden hoher Ahnen" hebt, und die andere, die sich an die Welt hält „mit klammernden Organen". Der idealistischen Welt der Adagios tritt die ausgesprochen realistische der Scherzi zur Seite. Dort herrscht ein mächtiger, breiter Linienzug, das Streben, die sublimen Grundgedanken bis in ihre letzten Tiefen zu erschöpfen, weswegen auch die Variation eine große Rolle spielt, hier dagegen ein oft geradezu naturalistisches Spiel mit kurzen, prägnanten Motiven, ein Zug zum Bizarren und Paradoxen, voll von einer Ironie, die inneren Anteil nimmt an dem Allzumenschlichen und es doch jederzeit als solches erkennt, und über alledem ein wahrhaft königliches Kraftgefühl, das gegenüber dem All das eigene Ich zu behaupten versteht. Hier liegt die innere Berührung mit der Welt des Adagios; in manchen der Scherzi kommt sie dadurch noch deutlicher zum Vorschein, daß jenes Einmalige, Individuelle, Beschränkte in ein phantastisches Dämmerlicht gerückt wird, als wäre seine Realität noch nicht über jeden Zweifel erhaben.

Nach dem Auseinandertreten der Gegensätze in den Mittelsätzen kommen sie in den Finales wieder zusammen, aber nicht mehr als Urkonflikt wie im ersten Satze, sondern als Synthese. Indem der Meister beide Triebe bis aufs Letzte in sich ausgekostet hat, wird ihm zur Gewißheit, daß es sich für ihn nicht um ein Entweder-Oder, sondern um ein Sowohl-Alsauch handelt und daß das letzte und höchste Glück in der freien, nur durch die starke Persönlichkeit gebändigten Entfaltung aller Kräfte liegt. Die sittliche Persönlichkeit entscheidet in jedem einzelnen Falle darüber, was ihr frommt, und sie weiß, daß jenes durch den Konflikt der beiden Triebe hervorgerufene „Leiden am Leben" niemals durch die Unterdrückung des einen von ihnen ausgeglichen werden kann, sondern nur durch die sich selbst getreu bleibende Energie des Mannes, der „immer strebend sich bemüht".

In Beethovens Kunst vollendet sich aber noch eine andere Entwicklung, die, gleichfalls von Haydn und Mozart bereits eingeleitet, dem musikalischen Empfinden eine andere Richtung gegeben hat. Die ältere Musik schuf alle ihre Gebilde als etwas in sich Ruhendes, Seiendes, Fertiges. Die Arien einer Oper, die Sätze einer Suite stehen in sich geschlossen völlig selbständig nebeneinander, und was sie verbindet, ist allein der schwingende Rhythmus der Kontraste, zwischen

denen es keine Übergänge gibt. Auch im Innern der Sätze gibt es wohl, wie z. B. in der Bachschen Fuge, ein Ausschöpfen des Gehaltes des Themas bis zum Letzten, aber keine Änderung seiner Grundbedeutung und vor allem keine Entwicklung im modernen Sinne. Die neue Zeit faßt dagegen alles Einzelne als Ausdrucksform eines „göttlichen Werdens" auf, wie Herder sagt. Alles, was ehedem feste, in sich abgeschlossene Gestalt gehabt hatte, gerät jetzt in Bewegung; die alten Umrisse verschwinden und neue Gestaltungsgrundsätze tauchen auf. Den Niederschlag dieser Bewegung stellt in der Musik die nunmehr zur Herrschaft gelangende thematische Arbeit dar. Sie ist nicht durch Zufall zum Hauptmerkmal des neuen klassischen Stils geworden. Sie erst ermöglichte es auch dem Musiker, das neue, auf Entwicklung gegründete Weltbild in seiner Kunst wiederzuspiegeln und nicht bloß das Nebeneinander, sondern auch das In- und Durcheinander der Dinge darzustellen. Bei Ph. E. Bach und noch bei Haydn merkt man dieser neuen Kunst deutlich den Zusammenhang mit der feingeschliffenen logischen Dialektik des älteren Rationalismus an. Mozart, der auch hier wieder aus dem Käfig der „klassischen Dreifaltigkeit" ausbricht, hat fast sein ganzes Leben gebraucht, bis er mit dem Entwicklungsgedanken wirklich innerliche Fühlung bekam, und dafür weit mehr der echt süddeutschen Neigung zu einem phantasievollen Wechsel der Erscheinungen, also in letzter Linie dem alten Suitengeist gehuldigt, bis auch er sich schließlich dem Geiste Haydns, allerdings hindurchgegangen durch die großen norddeutschen Kontrapunktiker, gebeugt hat.

Beethoven ist auch hier den Weg bis zum letzten Ende gegangen und hat den Grundsatz der thematischen Arbeit im Sinne dessen voll durchgeführt, was er „Natur" nannte, d. h. im Sinne einer von allen zeitlichen Bindungen befreiten, großen und starken Menschlichkeit. Die Durchführung wird für ihn zum eigentlichen Träger seiner metaphysischen Gedankenarbeit. Das ist allbekannt. Wichtig ist jedoch, daß der neue Geist der Bewegung bei ihm auch bereits die Themengruppen seiner Sonatensätze erfaßt. In der älteren Sonate, namentlich bei den Wienern und bei Mozart, hatten Hauptthema, Seitenthema und Schlußgruppe noch starr nebeneinander gestanden, sozusagen Gewehr bei Fuß, wie die Truppen vor dem Gefecht, um dann erst in diesem selbst, der Durchführung, in Bewegung zu geraten. Man denke außerdem an die starken Gegensätze in den Mozartschen Themengruppen, die durch die bekannten scharfen Christian Bachschen Halbschlüsse nach Kräften verschärft werden. Ph. E. Bach und Haydn kennen das alles freilich nicht und streben schon in der Exposition nach thematischer Einheit, aber der Platz für die eigentliche thematische Arbeit im neuen Sinne kommt auch für sie erst nach dem Repetitionszeichen. Bei Beethoven dagegen erfaßt jener Strom des Werdens und Wirkens auch die Themengruppen, ja die Themen selbst. Das tritt schon früh hervor. Man vergleiche da nur einmal den Beginn seines C-Molltrios op. 1 Nr. 3 mit dem Anfang von Mozarts Klaviersonate in C-Moll (K. V. 457). Bei Mozart finden wir eine die schärfsten Gegensätze enthaltende, abgeschlossene Periode von acht Takten, nach der sofort etwas neues beginnt. Beethovens Thema kennt keinen Gegensatz, bringt aber gleich im 5. Takt eine motivische

„Entwicklung", die den Vordersatz der Periode von 4 auf 6 Takte erweitert. Seine Periode hat auch keinen vollen Abschluß, sondern endet mit einer außerordentlich spannenden Frage auf dem Dominanthalbschluß mit Fermate. Die Antwort darauf erfolgt aber abermals durch eine motivische Weiterentwicklung, diesmal des letzten Fragemotives, so daß wir hier bereits den Eindruck einer in vollem Flusse befindlichen Gestaltung haben. Diese Themengruppe wird nicht, wie die Mozartsche, Glied neben Glied vor uns „hingestellt", sondern sie entwickelt sich gewissermaßen vor unseren Ohren. Mehrgliedrige Haupt- und Seitenthemen sind schon Mozart wohl bekannt, aber auch hier neigt er stets dazu, die einzelnen Glieder nicht auseinander zu entwickeln, sondern sie nebeneinander zu stellen, und am Schluß erscheint dann der mehr oder minder schematisch gehaltene Übergang zum folgenden Glied. Gewiß kannte Mozart den stereotypen, formelhaften Charakter dieser wohlbekannten Phrasen so gut wie wir, aber für ihn war dergleichen nicht mehr als musikalischer Mörtel, dazu bestimmt, die Hauptglieder des Baues zwar zu verbinden, aber ohne ihre Sonderstellung aufzuheben. Sie trennen mehr als daß sie verbinden; das zeigt die merkwürdig geniale Verkürzung ihrer einzelnen Unterglieder, je näher es an den entscheidenden Halbschluß geht, so daß dieser trennende Einschnitt mit zwingender Notwendigkeit wirkt.

Bei Beethoven fallen dagegen mit den Einschnitten auch die Mörtelpartien weg, fortgespült von dem Flusse der Entwicklung, der das eine Glied organisch aus dem anderen hervortreibt. Alle Mittel wendet sein tiefkombinatorischer Geist an, die bewegte Einheit in der Vielheit zur Erscheinung zu bringen, so vor allem die Variation im weitesten Sinne, zu der ja auch die Sequenzierung gehört, kleinere thematische Gebilde und anderes.

Seine Variationskunst, neben der thematischen Arbeit der andere Pfeiler seiner musikalischen Größe, ist freilich von ganz anderer Art als die seiner Vorgänger, denn er hat es fertig gebracht, auch dieses Hauptprinzip der alten Zeit dem neuen Weltgefühl dienstbar zu machen, auch da wo er nach Haydns und Mozarts Vorbild die Variation nicht als Prinzip, sondern als Form behandelt. Noch Mozart war es vornehmlich darum zu tun gewesen, den Grundcharakter seiner Themen steigernd zu entfalten. Auch hier heben sich die einzelnen Glieder eines Zyklus scharf voneinander ab; gleich bleiben sich nur die metrischen Verhältnisse und die Hauptschwerpunkte der Baßlinie. Beethoven aber ist nicht der Grundcharakter des Themas die Hauptsache, sondern die Fülle der Entwicklungsmöglichkeiten, die es in sich schließt. Wieder tritt uns der Gegensatz zwischen altem und neuem Musikempfinden vor Augen: nicht ein Gegebenes gilt es seinem Inhalt nach bis auf den Grund zu erschöpfen, sondern das Gegebene selbst ist voll von bewegenden Kräften, die es über sich selber hinaustreiben und den Künstler veranlassen, ihm immer neue Seiten abzugewinnen. So rückt der Schwerpunkt des Zyklus mehr und mehr vom Thema auf die Variationen. Es kommt häufig vor, daß erst eine spätere Variation den eigentlichen melodischen Kern des Themas enthüllt, aber ebenso oft auch, daß dieses in seinem Aufbau mehr und mehr verschleiert wird und nur noch als ideelles Modell (die Griechen würden hier Nomos sagen) erkenn- und fühlbar

bleibt. Aber auch die Einschnitte zwischen den einzelnen Variationen verschwinden allmählich, zwar nicht äußerlich, aber innerlich: der Strom der Entwicklung setzt sie zueinander in Beziehung, und es kommt eine Gliederung im Großen zustande, die mitunter sich der Sonate annähert, mitunter aber auch ihren eigenen Formgesetzen folgt. Das letzte geistige Merkmal dieser neuen Kunst der „Charaktervariation“ ist wiederum, daß an die Stelle des Nebeneinanderreihens von Gegensätzen die organische Entwicklung tritt.

In letzter Linie gehört in diesen Zusammenhang auch Beethovens vielbesprochenes „obligates Accompagnement“, jene Verselbständigung und Auflockerung der ehedem starren Begleitstimmen, die schon bei Haydn und Mozart erscheint, von Beethoven aber bewußt dem neuen Geiste dienstbar gemacht wurde. Denn hier drängen jene zahllosen neuen Bewegungskräfte nach Ausdruck, die vordem durch das Prinzip der einfachen melodischen Linie in der Oberstimme über der rein akkordischen Baßharmonie niedergehalten gewesen waren. Was in der Hauptstimme geschieht, erhielt jetzt gewissermaßen einen seelischen Kommentar in den übrigen. Unterströmungen drängen zum Ausdruck, deren freies, irrationelles Erscheinen in der älteren rationalistischen Zeit als Störung der Klarheit und Ordnung empfunden worden wäre. Nach allen diesen Richtungen hin ist Beethoven der konsequenteste Vertreter der neuen Zeit, die mit Rousseau begonnen hatte und in der deutschen Klassik ihren Höhepunkt erreichte. Er ist es dadurch geworden, daß er alle die Kräfte seiner Zeit, aus denen eine ganz neue Sittlichkeit entstand, bewußt in sich aufnahm, verarbeitete und mit seiner eigenen glühenden Seele durchdrang. So gelang es ihm, den Idealismus Schillers mit der Selbstdarstellungskunst der Lyrik Goethes zu vereinigen. Er hat mit Mozart wohl den elementaren Trieb zu bilden und zu gestalten gemein, aber er steht bei ihm unter der Kontrolle eines mächtigen sittlichen Willens. Mozarts Maßstäbe stammen alle aus der Wirklichkeit und sind darum weit mehr vorwiegend dynamisch. Die Beethovenschen dagegen sind ausgesprochen ethisch, sie erwachsen aus dem Sittengesetz, das er in seiner Brust fühlte. „Du kannst, denn du sollst.“ Aus dieser Quelle stammt der ihm eigene rückhaltslose Wahrheitsdrang, der auch im Kleinsten stets das Ganze sieht und jeder Frage bis auf den letzten Grund geht, ohne Zugeständnisse und Vorbehalte. Die Zahl seiner Werke ist nicht deshalb kleiner als die der Haydnschen oder Mozartschen, weil ihm, wie der törichte Musikantenausdruck lautet, das Komponieren „saurer geworden“ wäre als jenen, sondern weil er nichts durchließ, was seinen Begriffen von Wahrheit nicht standhielt. Mozarts Schaffen hatte etwas von dem der Natur an sich, die mit gleicher Notwendigkeit in ihrer verschwenderischen Fülle neben dem Vollkommenen auch dem Mindervollkommenen seinen Platz gönnt. Beethoven dagegen traf eine strenge Auslese unter den Erzeugnissen seiner Phantasie, und diese ethische Kritik ist es, die den Kämpfer Beethoven mit dem tiefsinnigen Welt- und Selbstbetrachter verbindet.

Es wäre verfehlt, diese beiden Grundseiten seines Wesens willkürlich zu trennen, und geradezu töricht, die eine davon aus eigener Machtvollkommenheit aus ihm wegzudekretieren. Sie sind vielmehr bei ihm stets zusammen am Werke,

mag auch der Verlauf seiner Entwicklung bald die eine, bald die andere mehr in den Vordergrund gerückt haben. Beethoven ist zu keiner Zeit seines Lebens, auch in seiner Jugend nicht, bloßer „Promethide" gewesen. Es gibt wohl eine Zeit in seinem Schaffen, deren Hauptproblem der Kampf des sittlichen Willens mit den chaotischen Mächten der eigenen Leidenschaft und mit den Widerständen der Außenwelt war. Sie reicht etwa von der Eroica bis zum Klavierkonzert in Es-Dur und gipfelt in den beiden gewaltigen C-Mollstücken der Coriolanouvertüre und der fünften Sinfonie. Sie ist aber auch seine einzige ausgesprochene „Kampf"-Periode geblieben. Von dem Geist, der diesen Kampf beseelte, hätte er dieselben Worte gebrauchen können, die Goethe einmal seiner Mutter schreibt: „Glauben Sie mir, daß ein guter Teil des guten Muts, womit ich trage und wirke, aus dem Gedanken quillt, daß alle diese Aufopferungen freiwillig sind." Auch er hatte das sichere Gefühl, daß das Opfer der ungeheuren Kämpfe eine Läuterung seines inneren Menschen bedeute. Aber dieses Gefühl führte bei ihm nicht, wie bei Goethe, zeitweise zur Resignation — ein Seitenstück zu dessen „Tasso" suchen wir bei Beethoven vergebens —, sondern nach seiner Art zu einem erhöhten Lebens- und Kraftgefühl, wie es in der siebenten und achten Sinfonie besonders zum Ausdruck kommt. Und dieses verläßt ihn auch nicht, als sich ihm später in neuem Ansturm abermals die Kampfgeister zugesellen, in der großen Messe und der neunten Sinfonie, die durchaus nicht ein Heraufbeschwören alter Kämpfe durch die Erinnerung, sondern ein Durchfechten neuer mit aller Beethovenscher Lebensglut bedeutet. Das eine Mal ist das Endziel des Kampfes die „vita venturi saeculi", das andere Mal die Schillersche „Freude", die Beethoven sein ganzes Leben hindurch beschäftigt hatte. Für Schiller hatte dereinst ein persönliches Erlebnis seine Bedeutung als Symbol der letzten hohen Gedanken erhalten, die uns Welt und Leben erschließen. Das hatte bei Beethoven mächtigen Widerhall gefunden. Aber was bei dem jugendlichen Dichter in der Begeisterung einer feurigen Stunde zum Durchbruch gekommen war, das kehrt bei dem alternden Tonkünstler als die Frucht eines reichen, in innerem Schauen und Kämpfen verbrachten Lebens wieder. Was jener nur geahnt hatte, wurde ihm zum lebendigsten Besitz: Freude nicht im Sinne irgendwelchen Behagens oder Genusses, sondern als das befreiende Gefühl veredelter, durch Sympathie noch erhöhter Menschlichkeit, ja als das Gefühl der Alleinheit des Lebens. Es ist eine echt Beethovensche Freude, die ihr höchstes Ziel in der freien, durch keine Schlacken der Zeitlichkeit mehr gehemmten harmonischen Entfaltung aller Kräfte im Dienste des großen Ganzen erblickt. Das ist für ihn auch das Bild der „vita venturi saeculi": es ist kein Ausruhen von der Arbeit, sondern im Gegenteil ihre idealste Steigerung und Erhöhung.

Das ist Beethovens Humanität. Sie widerstrebt einer rationalen systematischen Zusammenfassung und verlangt dafür umsomehr nach Betätigung oder Gestaltung. Sie ist aber auch aufs Engste mit seinem Schönheitsideal verknüpft. Es ist unmöglich, Beethovens Ethik von seiner Kunst abzulösen; was in seinem Sinne gut ist, das ist auch in seinem Sinne schön, und man mag dabei wohl an die griechische *Καλοκαγαθία* denken, das Abbild der göttlichen Vollkommenheit im Maße des Menschlichen.

Bald wird zur Feier des hundertsten Todestages des Meisters der übliche Jubiläumssegen mit all seinem Rummel über uns niedergehen. Mancher wird dabei zur Huldigung vor Beethoven wieder erscheinen, gleichwie der wohlerzogene Fromme, der dem lieben Gott Sonntags von 10—11 Uhr seinen Anstandsbesuch macht, um dann wieder zum lieben Alltag zurückzukehren. Andere werden Mühe haben, sich in die Stimmung des Außergewöhnlichen, Festlichen zu versetzen, denn hören wir denn nicht auch ohne Gedenkfeier schon andauernd Beethoven genug und übergenug? Fürwahr, es verlohnte sich, die „berühmtesten", d. h. meistgespielten Werke einmal auf fünf Jahre zu verbieten, denn zur Alltagskost und vollends zur Staffage für strebsame Dirigenten ist Beethovens Kunst wirklich zu schade. Sie gehört in besondere Feierstunden unseres Lebens. Nur so werden wir imstande sein, uns auch vor einer neuen Verengerung seines künstlerischen Bildes zu bewahren und, von allen Tagesströmungen unbeirrt, unsere Herzen weit aufzumachen für die Fülle echtesten und größten Menschentums, die uns aus dieser Gestalt entgegenflutet. Auch unsere Jüngsten werden dann wohl inne werden, daß die Einseitigkeit, Verzerrung, Überspanntheit und was sie dem Meister sonst noch vorwerfen, ganz wo anders zu suchen ist als bei ihm selbst. Das Jubiläum wird sie freilich nicht bekehren, wohl aber vielleicht eine stille, unbefangene Einkehr in die Welt des Künstlers, wofern sie nur reinen und gesunden Herzens, Auge in Auge, ohne Weichlichkeit, aber auch ohne Selbstbespiegelung erfolgt. Unter diesen Umständen könnte sogar einmal ein Jubiläum für den davon betroffenen Großen zum Segen ausschlagen.

Geschichtliches zur „ars inveniendi“ in der Musik

Von

Arnold Schering

Als vor einem halben Jahrzehnt, nach dem Erscheinen der Beethovenbiographie von Paul Bekker, der Komponist Hans Pfitzner mit einer Schrift hervortrat, in der er den dort ausgesprochenen Gedanken, daß Beethovens Schaffen mehr oder weniger durch vorgefaßte poetische Ideen geleitet gewesen sei, ablehnte, spitzte sich der Gegensatz zu der allgemeinen Frage zu, welches Prinzip beim Schaffen des Musikers den Ausschlag gebe: das Erfinden (der „Einfall“) oder das Gestalten. In Wirklichkeit stehen beide Begriffe ihrer Bedeutung nach in reziprokem Verhältnis, indem weder Erfinden ohne gleichzeitiges Gestalten, noch Gestalten ohne fortgesetztes Erfinden denkbar ist. Versteht man jedoch unter „Erfinden“ das unwillkürliche Hervorlocken musikalischer Gedanken im engeren Sinne, unter „Gestalten“ dagegen das mehr willkürliche, bewußt geschehende Ordnen und Fortspinnen der gefundenen Komplexe, so gewinnt die Frage eine gewisse Berechtigung. Das Interesse an ihr steigert sich, wenn man erfährt, daß sie schon eine längere Vergangenheit hinter sich hat.

In aller Form ist sie bereits von Glarean im Dodekachordon (1547) gestellt und dahin beantwortet worden, daß dem Phonascus, dem Erfinder einer Weise, der Vorzug gebühre vor dem Symphoneta, dem Bearbeiter jener Weise. Dieses Urteil klingt sehr fortschrittlich und hat unsere ganze Sympathie. Sein Wert wird indessen durch die Begründung abgeschwächt: weil der Bearbeiter, trotzdem er kunstvoller arbeitet, dem andern „nachfolge“. Ob in der Tat damit die allgemeine Meinung der älteren Zeit getroffen ist, erscheint fraglich angesichts einer Fülle von Zeugnissen, die der entgegengesetzten Ansicht Ausdruck geben. Vor allem ist zu bedenken, daß in den ersten Jahrhunderten der Mehrstimmigkeit das Schaffen überwiegend kein frei ansetzendes, sondern ein sich anlehnendes, bearbeitendes, gestaltendes gewesen ist, derart, daß ein bereits vorhandener Melodiekörper zum Ausgangspunkt der Komposition gemacht wurde. Unzählige auf Themen oder Motive des gregorianischen Gesangs oder Volkslieder gebaute Tonsätze bis hin zu Palestrina und darüber hinaus entbehren originalen Themenstoffs, um völlig in einer hohen Kunst der Bearbeitung aufzugehen, und schon darin, daß eine große Zahl von Messen, Motetten und Liedern über ein und dasselbe vogelfreie Themengut entstand, zeigt sich, daß der Ehrgeiz der Tonsetzer im wesentlichen im Bekunden eines imponierenden Gestaltungsvermögens bestand. Eine bloße Liedmelodie zu erfinden, galt noch bis ins 18. Jahrhundert als etwas

Geringes. Heinrich Albert schätzte seine Lieder als bescheidene Erzeugnisse seines Talents, und sein großer Vetter Schütz trat nur zögernd und ebenfalls überaus bescheiden mit seinen davidischen Psalmen hervor. Man hielt das Talent der Melodieerfindung für eine auch dem Laien nicht versagte Naturgabe, wogegen das kontrapunktische, durcharbeitende Formen und Bilden Kennzeichen des Meisters war und demgemäß als eigentliche und „rechte Invention", d. h. als das Höhere erschien.

Nur unter dieser Voraussetzung und ohne Beimischung von Vorstellungen, die eine romantische Ästhetik vom Wesen des künstlerischen Genies geschaffen, ist zu verstehen, warum seit dem Mittelalter immer wieder Versuche auftauchen, für die musikalische Erfindung einen Nürnberger Trichter zu finden.

Als Kunst, aus bekannten Gedanken und Begriffsverbindungen neue zu gewinnen, ist die Ars inveniendi sehr alt und hat bereits die antiken Rhetoren beschäftigt. Sie ist eine ausgesprochen rationalistische Doktrin. Ihr liegt jene mechanistische Auffassung der Seele und des Denkens zugrunde, nach welcher beide den Einwirkungen äußerer Maßnahmen zugänglich sind, so daß, wenn diese richtig gewählt werden, beide jederzeit in gewünschter Weise reagieren müssen. Bacons und Descartes' Philosophie geht letzten Endes auf die Überzeugung zurück, mittels einer hochgesteigerten Ars inveniendi das gesamte Weltall erforschen zu können, und Raymundus Lullus und Giordano Bruno traten sogar für die Konstruktion von Denkmaschinen ein. Die Künstler schlossen sich ihnen an. Neben Dichtern, Architekten und Malern vor allem die Musiker. Der unkörperliche, der Begriffswelt so ganz entrückte Stoff ihrer Kunst zwang sie mit doppelter Gewalt zum Suchen nach geistigen Wünschelruten auf ihrem Felde, und es gewährt einen höchst fesselnden Eindruck, zu sehen, wie die verschiedenen Zeitalter um jene gedanklichen Stützen gerungen haben, deren jede Musik bedarf, die mehr als bloßer Klang sein will.

In der Tatsache, daß wir, wohin wir blicken, immer nur von einer Kunst des Erfindens, nicht aber von einer solchen des musikalischen Gestaltens hören, liegt im Grunde bereits eine Kritik der beiden Prinzipe. Allein das Erfinden konnte und sollte gelehrt und gelernt werden, d. h. konnte Allgemeinbesitz werden; das Gestalten entzog sich der Systematisierung, weil es als Funktion der persönlichen Begabung und Meisterschaft galt. Daher gehen fast alle Versuche, von denen wir Kenntnis haben, von der Absicht aus, der Phantasietätigkeit zunächst einen ersten Anstoß zu geben, gleichgültig, von woher. Die Quelle soll zum Sprudeln gebracht werden. Ist dies, so glaubte man, geschehen, dann hilft sich die rechte Begabung von allein fort.

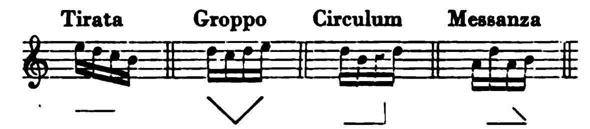
Des näheren beruhte das Wesen der musikalischen Ars inveniendi darauf, solche gedanklichen Gegebenheiten zu finden und aufzuzählen, die, an und für sich außerhalb der Sphäre der Musik liegend, dennoch die Möglichkeit boten, mit ihr verknüpft oder verschmolzen zu werden. Man begann mit so grob mechanischen Anweisungen, wie sie Guido von Arezzo gibt, schritt dann weiter über allerlei rationalistische und gelangte kurz vor Anbruch der Romantik — jetzt aber schon, ohne laut und systematisch davon zu reden — zu feineren, vergeistigteren. Guido schlägt bekanntlich im Micrologus vor, um zu neuen

Melodien zu kommen, für jeden der fünf Vokale einen gewissen Ton der Leiter zu disponieren und den in Frage stehenden Text alsdann einfach auf Grund seiner Vokalreihen Silbe für Silbe intervallmäßig abzusingen. Wollte man größere Abwechselung, so konnte jede Tonstufe auch mit zwei gleichbleibenden Vokalen belegt werden. Guido spricht hiervon als von einem „argumentum hactenus inauditum“. Dennoch scheint mir eine uralte Übung dahinter zu stecken, denn das Verfahren verträgt sich nicht eigentlich, was auch Guido merkt, mit dem Regelwesen des Kirchentonartensystems. Bei dem Ansehen, das Guido genoß, wird indessen seine Anleitung in der Praxis vielfach ausprobiert worden sein; dem zweiten seiner Beispiele (Linguam refrenans) merkt man nicht an, auf welcher außerkünstlerischen Konstruktion es beruht. Alsbald kommen, ebenfalls auf ihn und das Ut queant laxis zurückdeutend, Themen auf die Solmisationssilben. Das Geheimnisvolle, auch wohl Sinnige, das darin liegt, daß jeder Text kraft seines Vokalismus oder anderer zufälliger Berührungen mit den Tonnamen seine eingeborene Melodie in sich trägt, hat auch spätere Jahrhunderte immer wieder angezogen. Von den Soggetti cavati der Renaissance und ihrem berühmtesten Denkmal, der Messe Josquins über die Vokale von „Hercules dux Ferrarie“, an, über B-a-c-h und andere „musikalische“ Namen und Devisen hinweg bis Brahms und Reger hat die musikalische Phantasie aus solchen rein materiell gewonnenen Elementen tatsächlich oft fruchtbare Anregungen empfangen, die, soweit die ältere Zeit in Frage kommt, keinesfalls nur als Spielereien bewertet wurden. Ein geheimer Symbolismus schien Klang und gemeinte Sache miteinander zu verbinden. Daß dabei die zum Gestalten beflügelnde Kraft eines Themas wie La-mi-la-sol für Heinr. Isaak eine ganz andere war als die des Themas A-b-e-g-g für Schumann, ist selbstverständlich.

Einen weiteren Anreiz zum Hervorlocken musikalischer Gedanken hat von je, ebenfalls alter Erfahrung entspringend, das Auffangen charakteristischer Geräusche oder Naturklänge gebildet. Wie Notker sich durch Mühlengeklapper zu einer Sequenz, spätere Orgel- und Klavierspieler sich durch den Kuckucksruf zu fugierten Stücken anregen ließen, ein alter Hamburger Kapellmeister (Cousser?) sogar das Tetrachord des Peterskirchengeläutes zum Anlaß von Kompositionen nahm, so ziehen sich Beispiele für diese Art musikalischer Ideenerweckung durch die gesamte Musikgeschichte. Auch in diesem Falle ist der Weg etwa von Schmeltzels „Gläut zu Speyr“ bis Liszts „Les clôches de Genève“ oder Brahms' „An eine Äolsharfe“ weit, aber alle drei Stücke wurzeln schließlich gemeinsam in dem von Phantasie und Klangempfinden umgedeuteten, von außen kommenden Naturklang. Man erinnert sich des Rats, den Lionardo da Vinci jungen Malern gab: Wolken oder feuchte Flecke auf Mauern zu studieren, um dadurch die Phantasie zur Erfindung bewegter Gestalten anzuregen.

Auch in späterer Zeit hat es an Vorschlägen, Themen oder ganze Sätze auf rein mechanischem Wege zu erfinden, nicht gefehlt. Sie übertrafen sich zuweilen gegenseitig an Plumpheit. Mattheson handelt im „Vollkommenen Kapellmeister“ (1739) umständlich ein Verfahren ab, das gestattet, aus Kirchenliedern durch rhythmische Variation Tänze zu machen, etwa aus „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ ein Menuett, und hat die Keckheit, auch die umgekehrte Möglichkeit,

z. B. aus einer Angloise einen Choral herzuleiten, ins Auge zu fassen. Den Gipfel rationalistischer Verbohrtheit erreicht der Zisterziensermönch Mauritius Vogt in Prag, wenn er in seinem „Conclave thesauri magnae artis musicae" (1719) empfiehlt, vier verschieden gebogene Hufnägel zu nehmen und ihnen folgende vier Manieren gleichzusetzen:



Diese Hufnägel, heißt es, schüttle man in der Hand, werfe sie flach auf den Tisch und sehe zu, in welcher Reihenfolge sie zu liegen kommen. Fallen sie ∨ _|_ — _\, so hänge man Groppo, Circulum, Tirata, Messanza aneinander und wird auf diese Weise ein erfreuliches Thema haben; fallen sie jedoch in der Reihenfolge usw.

Was der von allen Musen verlassene Prager Mönch hier vorschlägt, ist der Auswuchs einer Methode, die unter dem Namen Ars combinatoria die Musiker schon lange beschäftigt hatte. Wie weit in die musikalische Praxis sie zurückreicht, ist noch nicht aufgehellt, nur soviel steht fest, daß ihr selbst von guten Musikern ohne Erröten zugesprochen wurde. Als Athanasius Kircher sich ihrer in der „Musurgia" von 1650 annahm, muß bereits eine Überlieferung bestanden haben. Kircher berechnet nach allbekannter Methode, wieviel Möglichkeiten vorliegen, drei, vier, fünf und mehr verschiedene Töne miteinander zu kombinieren, zunächst ohne, dann mit Berücksichtigung rhythmischer Verschiedenheit. Zwar zieht er daraus keine Schlüsse für die Kompositionstechnik, doch geht aus dem ganzen 8. Buche („Musica mirifica") seines Werks hervor, daß ihm nicht nur die Kuriosität, sondern auch die Nützlichkeit der Materie einleuchtete. Mattheson meint, mit Kircher gut vertraut, daß bei der Erfindung rhythmischer Formen die ars combinatoria oder Verwechselungskunst „nach Belieben gute Dienste" zu tun vermöge, „wiewohl ich der besagten Kunst keine große Wunderwerke zutraue, obgleich jedem seine mechanische Meinung deswegen unbenommen bleibt." Bei Heinichen (Generalbaßschule 1728) heißt es, es käme „heut zu Tage ein Componist nicht einmahl fort, wenn er seine Inventiones in der sonst sehr nützlichen arte combinatoria auff gemeine Arth suchen und gedenken wollte ... Glücket es auff solche Arth ja einmahl, so geschiehet es gewiß nicht offt, er mag die Quantität der Noten changiren, wie er will." Man lobte also die Kombinationskunst nur mit Einschränkungen, scheint sich ihrer aber auch um diese Zeit noch nicht gänzlich entschlagen zu haben. Denn auch Kuhnau, Heinichens Lehrer, bekannte sich zu ihr und fand, „daß bald jede Combination einen andern Effekt in dem Gemüthe der Zuhörer operire[1])".

Das 17. und beginnende 18. Jahrhundert, als ein Zeitalter, das an die spontane Produktionskraft der Komponisten wie Ausübenden die höchsten Anforderungen stellte, hat die Ars inveniendi besonders ausführlich behandelt. Auf Stunden der Inspiration zu warten, widersprach der ganzen Auffassung der praktischen Musik. Es galt buchstäblich der Phantasie zu kommandieren. Und so sann

1) B. Fr. Richter. Eine Abhandlung Kuhnaus, Monatshefte f. Musikgeschichte 1902, S. 150.

man, um dies „bey nicht allzeit auffgeräumter Disposition des Gemüthes“, wie Heinichen sagt, zu ermöglichen, auf weitere Mittel, „Invention zu kriegen“. Das Kombinationsverfahren taugte wohl zur Erfindung instrumentaler Themen, versagte aber, wenn ein Text mit bestimmtem Affektgehalt gegeben war. Hier zeigte die in der Vokalmusik schon von alters her herangezogene klassische oder die ihr nachgebildete neuere Oratorie einen Weg. Man griff aus ihr die sog. Loci topici auf, jene 12 oder 15 „Erfindungsmittel“, welche auf Grund besonderer Fragestellung der Phantasie eine bestimmte Richtung zu geben vermögen. Mattheson zitiert sie (S. 123) in der Reihenfolge: locus notationis, descriptionis, generis et speciei, totius et partium; causa efficientis, materialis, formalis, finalis, effectorum, adjunctorum, circumstantiarum, comparatorum, oppositorum, exemplorum, testimoniorum und erklärt unter Heranziehung von Notenbeispielen, wie im einzelnen Falle vorzugehen ist. Als die wichtigsten dieser Örter[1]) bezeichnet er den ersten (notationis) und zweiten (descriptionis). Mit dem zweiten ist nichts anderes als die Aufforderung gemeint, sich gegebenenfalls die „Beschreibung und Abmahlung“ der Gemütsbewegungen angelegen sein zu lassen. Unter dem ersten begreift er alle Erfindungen, die sich aus der verschiedenen Gestalt und Stellung der Noten ergeben, etwa aus ihrer (symmetrischen) Umkehrung, Wiederholung, Nachahmung. Indessen ist Mattheson hier wortkarger, als er hätte sein dürfen. Denn ohne Zweifel bargen sich nicht nur in diesen, sondern in sämtlichen mehr oder weniger freien Obbligos der kontrapunktischen Schreibart Erfindungsmöglichkeiten von unbegrenzter Zahl, insbesondere für den Instrumentalkomponisten. Ist z. B. ein Thema oder ein Cantus firmus gegeben, so wächst durch freiwilliges Aufsichnehmen von Zwangslagen (etwa der fugierten oder kanonischen Arbeit) das Gedankengebäude gleichsam von selbst herauf, indem jede vorhergehende Notengruppe die folgende in irgendeiner Weise bedingt und miterzeugt. Die positive Leistung besteht im bloßen Entdecken und Kombinieren von nicht regelwidrigen Satzmöglichkeiten, wobei der Meister sich freilich schon im ersten Takte vom Handwerker unterscheiden wird. In Schöpfungen späterer Zeit, z. B. Spohrs, hat man an Stellen, wo unvermittelt fugierte Schreibweise eintritt, nicht selten den Eindruck, als habe diese den Mangel an andern Einfällen verschleiern sollen. — Die übrigen Örter, für uns heute lauter selbstverständliche Dinge, nimmt Mattheson nur kursorisch durch. Oft verhelfe, meint er, schon die bloße Vorstellung eines Genus (z. B. Kontrapunkt, Solo) oder einer Species (z. B. Fuge, Violinsolo) zur Erfindung, oft der Gedanke an eine bestimmte Aufführungsart, an gewisse Virtuosen oder an den Ort des Musizierens (Kirche, Kammer, Theater); auch tue man gut, viel meisterliche Arbeit anzuhören, sich wohl auch das, „was etwa hie und da an feinen Gängen und Modulierungen aufstößt und gefällt“, aufzuschreiben und „unter gewissen Hauptstücken und Titeln“ zu ordnen, um, wenn es nottut, „daraus Rath und Trost zu holen“. Bach war derselben Meinung. Seine zweistimmigen Inventionen sollten laut Titel dem Spieler „eine deutliche Art“ zeigen, „gute Inventiones zu bekom-

[1]) Zur Vermeidung des Pleonasmus „topische Örter“ hatte Mattheson schon früher die Benennung „Dialektische Örter“ vorgeschlagen.

men, auch selbige gut durchzuführen". Demnach war er überzeugt, daß Erfindung an guten Beispielen zu erlernen sei.

Heinichen schätzte den Nutzen der topischen Örter gleichfalls hoch und gestand, daß er ohne Hilfe solcher Kunstgriffe manchmal keine Note zu schreiben imstande gewesen wäre. Er hielt sie zur Unterstützung der Phantasie für ebenso unentbehrlich wie die Mnemotechnik für das Gedächtnis, ordnet sie aber mit Rücksicht auf die Gesangsmusik etwas anders als Mattheson. „Man mag auch bey denen allerunfruchtbahresten Materien nur 3 fontes principales, nehmlich Antecedentia, Concomitantia et Consequentia Textus nach denen locis topicis examiniren, und occasione der Worte, die dabey concurrirenden Umstände der Person, der Sache, des Wesens, des Ursprungs, der Arth und Weise, des Endzweckes, der Zeit, des Ortes etc. wohl erwegen, so wird es der angebohrnen guten natürlichen Fantasie (von ingeniis stupidis reden wir nicht) niemahls an Expression beliebter Ideen, oder deutlicher zu reden: an geschickten Inventionibus fehlen."

Ist dies Zeugnis eines immerhin bedeutenden Meisters aus der Zeit Bachs schon an sich von Wert, so gewinnt es doppeltes Interesse durch die Beispiele, die ihm folgen. Heinichen kannte aus Erfahrung das Kreuz der Opernkomponisten, wenn sie vor trockene, jeder seelischen Regung bare Arientexte gestellt waren. An drei Arienproben solcher Art erläutert er, wie man durch selbstgestellte Fragen, welche die vorangehenden, begleitenden oder folgenden Umstände der Handlung betreffen, ein und dieselben Verse musikalisch einmal so, einmal anders auffassen kann. Hat man z. B. die Doppelzeile „Chi ha nemica la fortuna — Si vedrà sempre penar" und weiß mit ihrem moralisierenden Inhalt nichts anzufangen, so frage man sich, wie das Glück gegebenenfalls in Erscheinung treten kann. Je nachdem man es sich als uns verfolgend, wandelbar, unbeständig, rasend, flüchtig, leidbringend vorstellt, wird jedesmal die Phantasie auf ein anderes Bild, einen andern Vergleich gewiesen, der seinerseits ein charakteristisches musikalisches Thema aufsteigen läßt und damit die zuvor verschlossene Erfindungsquelle zum Fließen bringt. Sehr bezeichnend ist, daß Heinichens Notenbeispiele sich jedesmal wirklich nur auf Mitteilung weniger Anfangstakte, d. h. der Themeneinfälle, beschränken und das Weiterführen als Nebensache behandeln. Auf noch größeren Umwegen zwingt Kuhnau seiner Phantasie musikalische Einfälle ab. Er geht so weit, Komponisten, denen es an Ideen zur Exprimierung biblischer Texte fehlt, vorzuschlagen, „auch Versiones in andern uns bekannten Sprachen" zur Hand zu nehmen, da sich zeige, „daß fremde Sprachen uns immer mehr afficieren". Man muß schon den ganzen Abschnitt mit seinen hebräischen Zitaten im Original lesen, um inne zu werden, auf welche teilweise abgründigen Wege die Spekulation selbst Meister von Rang führte.

Aber eins geben diese Abhandlungen über künstliche Phantasiebefruchtung doch zu denken. Wie frei oder beengt sie im einzelnen sein mögen, sie drücken uns den Rechtsbrief in die Hand, mit jeglichen zur Verfügung stehenden Mitteln der musikalischen Hermeneutik auch an Sebastian Bachs Werke heranzutreten. Unbeeinflußt, wie es scheint, von der Lehre von der Ars inveniendi, insbesondere der von den Loci topici, hat die Bachforschung bisher in Hunderten von Fällen

festgestellt, wie Bachs Phantasie an außerhalb der musikalischen Sphäre liegende Bilder, Vorstellungen, Begriffe anknüpfte, wie er hier die Antecedentia, dort die Concomitantia, ein drittes Mal die Consequentia ins Auge gefaßt und darnach seine Themen oder Themenkombinationen gebildet hat. Und noch immer gibt es Fälle, deren Symbolik so dunkel ist, daß es weiteren Nachdenkens bedarf, um den Schlüssel zum Eingang in die von Bach vorgestellte Gedankenverbindung zu finden.

Damit wird keinen Augenblick an das Genie Bachs gerührt. Denn die eigentlich musikalische Prägung des Einfalls bleibt sein unvergleichliches Eigentum, wie denn auch kein Theoretiker jemals daran gezweifelt hat, mit der Lehre nur dort helfen zu können, wo die Natur selbst von Anfang an ein gewisses Ingenium gespendet hat. Ob Bach selbst, und mit ihm ebenso Schütz wie Händel, wenn man sie gefragt hätte, überhaupt den gleichsam „von oben“ kommenden musikalischen Einfall, die Qualität der thematischen Substanz schlechthin, als wesentlichstes Kriterium ihrer künstlerischen Größe zugelassen hätten, ist stark zu bezweifeln angesichts der zahlreichen Stücke, die sie über fremde, zuweilen sehr unscheinbare Themen geschrieben haben. Themen, Melodien zu entlehnen, war erlaubt; sich aber gleichzeitig an deren vollendeter „Ausarbeitung“ zu vergreifen, galt, wie der Fall Bononcini-Lotti lehrt, als Diebstahl. Auf dieser beruhte die Originalität und Meisterschaft. Mit gutem Humor sagt Mattheson: „Entlehnen ist eine erlaubte Sache; man muß aber das Entlehnte mit Zinsen erstatten, d. i. man muß die Nachahmungen so einrichten, daß sie ein schöneres und besseres Ansehen gewinnen als die Sätze, aus welchen sie entlehnt sind.“

Diese uns so fremd berührende, den Einfall so gering, die Ausarbeitung so hoch einschätzende Auffassung der künstlerischen Leistung erklärt sich aus der Nachwirkung der mittelalterlichen Doktrin von der Superiorität des denkenden, wissenden, alle Möglichkeiten seiner Kunst durchschauenden spekulativen Musikers gegenüber dem naiv produzierenden, nur seiner natürlichen Begabung folgenden. Hinzu kam noch die rationalistische Lehre von den „verworrenen“ und „deutlichen“ Vorstellungen der Seele, die dazu beitrug, auch jetzt noch das von klaren Vorstellungen geleitete künstlerische Gestalten über das aus dunklen Schächten des Gefühls hervorbrechende Schöpferische zu stellen. Die letzten Folgerungen daraus zog der Kreis der um L. Mizler sich scharenden Mitglieder der Leipziger Sozietät der musikalischen Wissenschaften (1738), die es dahin bringen wollten, die Phantasie überhaupt zu verbannen und alles der Ratio zu unterstellen.

Eine weitere Degradierung war nicht möglich. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts geschieht der große Umschwung. Die Phantasie, die lebendige Einbildungskraft, steigt, rein von allen Makeln, aus dem Dunkel herauf, und ein neuer Begriff von künstlerischer Originalität bildet sich. Man spricht von Dichtungskraft, Begeisterung, Genie und erblickt in der künstlerischen Hervorbringung ein Zeichen göttlicher Erleuchtung. Die Ars inveniendi verliert zusehends an Kredit. Zwar bemüht sich Sulzer in der „Theorie der schönen Künste“ über den Begriff der Erfindung und die Wege, zu ihr zu gelangen, allerlei Verständiges zu sagen — ihm erscheint erstaunlicherweise noch jetzt,

im Jahre 1778, Matthesons Kapitel darüber als grundlegend —, aber alles ist schon viel vorsichtiger gegeben als früher und zeigt ein größeres Verständnis für den psychologischen Sachverhalt. Es wird erkannt, daß Erfindung sich niemals erzwingen läßt, sondern selbst beim Genie von der Eingebung glücklicher Stunden abhängt.

Und gerade hier, an der Schwelle zweier Zeitalter, gibt sich zu erkennen, warum der Erfindungslehre beim Abklingen des Barock und im Übergang zur Romantik die letzte Stunde schlagen mußte. Sie setzte, wie wir sahen, voraus, daß dem Empfindungsleben nur auf dem Wege über den Verstand beizukommen sei. Die Loci topici mit ihren dialektischen Fragestellungen sind sämtlich auf Verstandesoperationen gegründet. An und für sich konnten sie also auch immer nur wieder zu Verstandesmäßigem, d. h. zu Vorstellungen hinleiten, nicht aber direkt zu Gefühlen oder Affekten. Wenn dennoch der Fragesteller seinen Erpressungsversuch an der Phantasie schließlich durch das Finden eines gefühlswarmen Themas gekrönt sah, so beruhte das auf der Generaleigenschaft barocker Musikeinstellung, einen Affekt musikalisch immer nur unter einer gewissen vorgestellten Bildlichkeit oder Gleichnishaftigkeit zu fassen. Nur am Bildhaften — Tonsymbolischen im engsten Sinne — entzündete sich das musikalische Fühlen, und umgekehrt: nur solches Fühlen, nur derjenige Affekt kommt zum Ausdruck, der sich in der Vorstellung mit irgendeinem tonsymbolisch wiederzugebenden Bilde verbinden läßt. Alles hiervon abgelöste, gleichsam „reine“ Gefühl, wozu auch die sog. Stimmung gehört, entzog sich barocker Formung[1]). Wo es auftritt, ist es Begleiterscheinung oder wird heute von uns gemäß der uns geläufigen romantischen Einfühlungstendenz als solches interpretiert. Ein gefühlsmäßiges „Schwelgen“ in Tönen war dem Zeitalter fremd.

Nunmehr, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, änderte sich das Verhältnis des Menschen zu seinem Innenleben. Die Klarheit und Bewußtheit, mit der die Zeit Bachs noch auf Grund ihrer scharf und eindeutig geprägten Tonsymbolik alle Affekte erfaßte, und die Sicherheit, mit der sie sich infolgedessen auf dem Boden alles Seelischen bewegte, schwindet. Eine Unruhe des Herzens greift Platz, die Affekte bestürmen sich gegenseitig. Ein bei der Komposition des Sanctus der H moll-Messe am Schreibtisch stampfender und schreiender Bach ist undenkbar, ein so sich gebärdender Beethoven dagegen bezeugt. Bei den Großen wird das Komponieren eine Qual, wenn auch eine süße, nicht weil, wie oft in der älteren Zeit, die Gedanken spärlich kamen, sondern weil sie sich in zu großer Fülle einstellten. Schumann berichtet, sich zeitweilig am Klavier vor andrängenden Ideen nicht haben lassen zu können, und Loewe erzählt (Selbstbiographie, S. 96): „Es klang und tönte gar lebhaft in meiner Seele, die Melodien strömten förmlich auf mich ein. Die Gedanken folgten einander so schnell, daß ich, wenn ich ein Gedicht, das mir beim ersten Überlesen gefallen hatte, nachdem ich die Motive desselben festgestellt, von neuem durchlas, ihrer viele gebieterisch zurückweisen mußte, um nicht immer wieder von neuem be-

[1]) Den indirekten Beweis liefert Mattheson (Vollk. Kapellmeister, S. 231) mit dem aller musikalischen und psychologischen Erfahrung hohnsprechenden Versuche, aus einer Courante den Affekt der „süßen Hoffnung“ herauszudisputieren.

ginnen zu müssen.“ Auch Wagner bezeugt für sich das ununterbrochene Strömen des Gedankenflusses in gesegneten („gewitterschweren“) Stunden. An sich betrachtet, sind diese Aussagen keine Zeugnisse für die Stärke der künstlerischen Begabung, da ebendasselbe sich auch in minder genialen Köpfen ereignen konnte. Aber sie zeugen für den vorwiegend exaltierten Zustand der romantischen Seele während der Konzeption. Diese Seele findet keine Zeit mehr, Fragen an den Verstand zu stellen, und würde sich beim Eintritt unfruchtbarer Augenblicke mit keinem einzigen der Loci topici zu helfen gewußt haben. Die schönen, auf Deukalion anspielenden Worte des jungen Schumann (1834), im Rausche schöpferischer Beglückung gesprochen: „Ich habe Steine hingeworfen und Diamanten zurückerhalten“, sind Ausdruck des Bewußtseins, daß der „Einfall“ ein Himmelsgeschenk ist.

Am ergreifendsten in dieser Beziehung sprechen Beethovens Skizzenbücher. Sie bilden Dokumente einer höchst eigentümlichen Ars inveniendi. Unzählige Themen kommen, wirbeln blitzartig durcheinander und werden schriftlich eingefangen. Aber es ist im Anfang im wesentlichen immer nur Rohmaterial, geistige Materie, aus welcher schöpferisches Vermögen nach unerklärlichem inneren Drang durch Umbildung Diamantenes formt. Dieser Vorgang ist im Grunde auch einer Ars, d. h. etwas Künstlichem, gleichzusetzen, nur ist das Gebietende, das der Phantasie das Endergebnis Ablockende hier nicht wie früher der fragende Verstand, sondern eine hellseherische Kraft, die die Feder nicht eher ruhen läßt, bis das anfangs verworren Aufgetauchte die befriedigende innere Klarheit erlangt hat. Man könnte hieraus wohl eine eigentümliche Mittelstellung Beethovens zwischen Barock und Romantik ableiten. Das Findenwollen einer letzten, sprechenden Themaform auf Grund immer neuen Ansetzens, das — jetzt allerdings nicht mehr rationale, sondern vom ästhetischen Gefühl diktierte — Kombinieren verschiedenster seelischer Elementarbestandteile[1]) und schließlich das Gefühl der Befreiung, das eintritt, wenn durch endlichen Gewinn eines thematischen Grundstocks die Bahn für das nun frisch dahinströmende Gestalten gebrochen ist, — das stellt Beethoven noch in die Nähe des Barock. Das Romantische dagegen zeigt sich in der steten seelischen Hochspannung, in dem Überschwang, mit dem das einmal Gefundene verwertet und zum Aufbau der großen Form verwendet wird. Es zeigt sich aber auch in dem, was die anbrechende Romantik als Leitgedanke bei Kompositionen größeren Wurfs unter den Begriff „poetische Idee“ gestellt hat!

Mit diesem zutreffenden, wenn auch vielleicht nicht überall anwendbaren Ausdruck ist im Grunde nichts anderes gemeint, als ein ganz im Sinne der Alten benutzbarer neuer Locus topicus, den man, wenn man dadurch nicht doch wieder zum krassen Rationalisten würde, am ehesten unter Matthesons locum descriptionis bringen könnte. Der Sammelbegriff des „Heroischen“ bedeutete den Anstoß, der Beethovens Phantasie zur Erfindung der dritten Symphonie im ganzen wie im einzelnen anregte. Er ist für ihn im selben Maße erfindungbestimmend geworden, wie für eine Arie von Heinichen gegebenenfalls die Vor-

[1]) Vgl. meinen Beitrag „Zur Psychologie des Beethovenschen Schaffens“ in der Neuen Musikzeitung, 1921, Heft 6.

stellung leidbringenden Glücks. Hier, beim Barockmeister, ist der bloße Affekt End- und Zielpunkt des Bemühens, dort bei Beethoven überwölbt dieses Ziel noch die darüber hinausgreifende Idee heroischen Menschentums. Die ganze Entwickelung des künstlerischen Menschen im 18. Jahrhundert und die Umwälzung, die sich in der Auffassung künstlerischen Schaffens überhaupt vollzog, drängten auf diese Wendung hin. Die Musiker stehen nicht mehr abseits unter der Gruppe „Musikanten", sondern sind zu Dichtern geworden und nehmen allenthalben an der Bildung ihrer Zeit teil. Der Phantasie haben sich neue weite Grenzen aufgetan, die Seele ist empfänglicher und reizsamer geworden. Sie schöpft ihre Anregungen aus Welt und Menschheit, aus Natur und Kunst, und will, daß man das unmittelbar Poetische ihrer Absichten verstehe. Es war gar nicht anders möglich: es mußte ein geistiger Ersatz gefunden werden für das, was die verschwindende Technik des barocken Kontrapunkts mitsamt der Fuge ehemals der Erfindung an Anregungen zugeführt hatte; die tonkünstlerische Phantasie mußte nach neuen Ausgangspunkten suchen, nachdem die mechanistische Auffassung des Affektbegriffs, die ein so überaus bequemes Arbeiten mit Tonsymbolen gestattet hatte, einmal überwunden war. Eine Ars inveniendi besteht auch jetzt noch, aber nicht mehr in Gestalt einer für jedermann gültigen Anweisung. Sie ist ein Kunstgriff des Einzelnen, des Individiums geworden und ein Geheimnis seiner Seele. Die „Kunst, sich inspirieren zu lassen", — Schumann übte sie, indem er Jean Paul las, Mendelssohn, indem er Schottland und Italien besuchte, Berlioz, indem er Shakespeare studierte, Liszt, indem er sich der französischen Romantik hingab, usw. Nicht also der Verstand, der allen gemeinsam ist, sondern das urpersönliche seelische Erlebnis öffnet die Quellen der Erfindung, die nunmehr unter kein System mehr zu bringen sind.

Dabei war, um ein Letztes zu bemerken, in den Jahrzehnten der sich vollendenden Neueinstellung eine nicht ungefährliche Krise zu überwinden. Sie betraf das Verhältnis zum Prinzip des Gestaltens. Durch den Glanz des neuaufsprühenden Phantasielebens, das musikalischerseits Knospe an Knospe reihte, wurde das eigentliche Gestalten zu Zeiten bemerklich in den Hintergrund gedrängt. Der blendende Einfall als solcher, überdies noch poetisch eingekleidet, war sich selbst genug und lockte statt zu barock gezügelter Elaboratio zu bloß schwärmerischer Repetitio. Das Formale wurde Nebensache oder konventionell. Daß es hierbei nicht blieb, und daß wir auch heute dem Gestalten wieder jene alte Bedeutung beimessen, nach der es das „Künstlerische schlechthin" umfaßt, mag wohl der großen Renaissancebewegung des verflossenen Jahrhunderts mit zuzuschreiben sein und der Stoßkraft, die bis zur Stunde der Genius des Barock, Joh. Seb. Bach, ausübt.

Grundfragen des musikalischen Hörens[1)]

von

Heinrich Besseler

Als Hugo Riemann seine Doktordissertation von 1873 „Über das musikalische Hören" schrieb, stand er inmitten der glücklichen Selbstverständlichkeit einer geschlossenen musikalischen Tradition. Ein so allgemeines Thema konnte damals ohne weiteres auf Grundfragen der klassisch-romantischen Harmonik führen. Heute vermögen wir Dinge wie den Dur-Moll-Gegensatz oder Konsonanz- und Dissonanzverhältnisse nicht mehr als eigentlich prinzipiell anzusehen, und noch weniger erscheinen uns Physiologie und mathematische Akustik als geeignete Grundlagen, um musikalische Phänomene verständlich zu machen. Riemanns Thema wieder aufgreifen führt heute notwendig dazu, sowohl sachlich wie methodisch andere Wege einzuschlagen. Zu tief hat sich die musikalische Lage inzwischen gewandelt. Eine irgendwie geschlossene Tradition ist nicht mehr vorhanden. Im musikalischen Schaffen wie in der theoretischen Besinnung sind frühere Selbstverständlichkeiten in einem Ausmaß fraglich geworden, wie es die Geschichte der Musik kaum je verzeichnet. Das naive Höhepunktsgefühl einer traditionell geschlossenen Zeit ist dahin, die Wiener Klassik ihrer absoluten Geltung entkleidet, R. Wagner im Begriff, aus unmittelbarer Wirksamkeit in geschichtliche Distanz zu rücken. In größtem Umfang dringt dafür — neben den neuen Rhythmen und Klängen der Nigger-Jazzband — alte Musik in den Kreis der Gegenwart ein. Händel und die Barockoper, vorbachische Orgelkunst, das deutsche Lied des 16. Jahrhunderts in der Jugendbewegung, Musik des Mittelalters, der Gregorianische Choral: all dies ist aus dem Gesamthorizont des heutigen Musiklebens bereits nicht mehr wegzudenken. Man hat in den letzten Jahren wiederholt die „Abkehr von der Romantik" proklamiert. Insofern unterscheidet sich freilich das gegenwärtige Aufgreifen fremder Musikkulturen von der romantischen Palestrina- und Bachbewegung, als uns die naive Sicherheit fehlt, das Vergangene mit gutem Gewissen den heutigen Gewohnheiten anzugleichen. Was wir aufsuchen, ist gerade seine Sonderart, ist fremdes und doch verwandtes Dasein von höchster Geschlossenheit und Intensität, das sich in jenen Formen ausspricht. Nur ein Zeitalter, dessen traditionell verwurzeltes Musikempfinden sich bereits tiefgehend zersetzt hat, vermag die Historie derart lebendig zu ergreifen — und die Historie wiederum

---

1) Dem Aufsatz liegt der am 3. November 1925 in Freiburg i. Br. abgehaltene Habilitationsvortrag des Verfassers zugrunde.

muß notwendig die Zersetzung weiter steigern. Die Idee eines zeitlosen Musikalisch-Schönen dürfte inzwischen nicht nur für den Historiker ad absurdum geführt sein. Heute noch unwandelbare Gesetze der Tonkunst verkünden heißt nur, eine neue geistige Lage dadurch bekämpfen wollen, daß man sich ihr gegenüber blind stellt.

Die gegenwärtige Umbildung und Relativierung greift weit über das Musikalische im engeren Sinne, d. h. Form, Technik, Klang, Gehalt usw. hinaus. Bis in seine letzten Ausläufer zeigt sich hier das gesamte Musikleben von den Eigenarten einer traditionellen Lage durchherrscht, erweist sich in jedem Punkt als Ausdruck einer bestimmten musikalischen Grundhaltung. Wenn in diesem Zusammenhang das zentrale Problem des Hörens herausgegriffen wird, so darf es sich nicht darum handeln, gewisse künstlich isolierte Vorgänge psychologisch zu untersuchen. Die Frage ist vielmehr, in welchen Weisen uns Musik im allgemeinen zugänglich wird oder werden kann. Jede derartige Zugangsmöglichkeit muß sich naturgemäß auch in bestimmten gesellschaftlichen Formationen ausprägen, und gerade dort wird ein Wandel am unzweideutigsten hervortreten.

Ein Beispiel bietet das Konzert, seit Generationen die maßgebende Form des Musizierens, der die gegenwärtige Krisis hart mitgespielt hat. Daß der Betrieb äußerlich weitergeht, als wäre nichts geschehen, darf nicht darüber hinwegtäuschen: es ist ein leerlaufender Betrieb, dem die frühere Erlebnisschwere längst fehlt, problematisch für jeden, der nicht aus falscher Pietät Vergangenes konservieren möchte, von der musikalischen Jugendbewegung z. B. bewußt aufgegeben. Die wesentlichen Züge des Konzerts und der konzertmäßigen Haltung sind schon wiederholt hervorgehoben worden[1]). Auch andere Musizierformen kennen den Gegensatz von Ausführenden und Hörern. Dem Konzert eigentümlich ist jedoch das Publikum als unbegrenzte und ungegliederte Masse. Seiner ursprünglichen, Beethovenschen Idee gemäß Vertreter der Menschheit, ist es etwa für die Generationen von Brahms bis R. Strauß auf die bürgerliche Gebildetenschicht eingeengt, ohne daß dadurch seine innere Organisation fester geworden wäre. Im Gegenteil hat sich die schon von Anfang an sehr dünnblütige Gemeinschaftsidee immer mehr verflüchtigt, bis schließlich eine völlig atomisierte, zusammenhanglose Masse, bestenfalls ein Abonnentenverein übrig blieb. Dieses Publikum läßt die Musik in völliger Passivität an sich herankommen. Es erwartet von ihr, je nachdem angeregt, unterhalten oder erschüttert zu werden und zeigt den Grad des erreichten Zustandes durch Beifallklatschen an. Maßgebend ist dabei das Vollkommenheitsideal der Aufführung, sei es in sachlicher Wiedergabe oder in der sog. „persönlichen Auffassung" — jedenfalls eine Leistung, die der Zuhörer im allgemeinen nicht selbst zu geben vermag und zu deren Kontrolle die öffentliche Kritik eingesetzt ist. Diese Form des Konzerts hat in den letzten Jahrzehnten auch Bezirke beeinflußt, die ursprünglich von anderen Kräften getragen wurden. Sie hat in der Kammermusik die technischen Ansprüche der führenden Werke auf ein Spezialistenniveau emporgeschraubt, auf die Kirchenchöre übergegriffen, gesell-

[1]) Vgl. etwa H. Erpf, Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik (1922) und den Artikel von H. Höckner im Sammelband „Deutsche Musikpflege" (hrsg. v. Fischer-Lade, 1925).

schaftliche Musizierformen wie den Männergesang verfälscht, die Tanz- und Gebrauchsmusik aus dem ästhetischen Bewußtsein so gut wie weggestrichen und das Volkslied zu einer Angelegenheit von Historikern und Ethnologen gemacht.

Ein erstes Symptom der Abkehr war Schönbergs „Verein für musikalische Privataufführungen" von 1910, allerdings kein Ansatz zu neuer Gemeinschaftsbildung, sondern zur bloßen Exklusivität. Die heutigen internationalen Musikfeste, bei denen der Komponist sich an eine Gruppe von „Interessenten", im wesentlichen Fachgenossen, Journalisten und Verlegern wendet, liegen auf derselben Linie. In größtem Umfang geht gleichzeitig die fortschreitende Technisierung dazu über, das Konzert zu sprengen. Ob und wieweit Grammophon und Rundfunk das Erbe übernehmen, ist nur noch eine Frage der technischen Leistungsfähigkeit. Es gilt sich endlich des eingewurzelten Vorurteils zu entledigen, als handle es sich hier nur um den Einbruch mechanischer Kräfte in das Reich des Geistes, als schlüge die Technik nicht eben diejenigen Bahnen ein, die unsere geistige Struktur ihr längst vorgezeichnet hat. Einem antiken Menschen wäre der Gedanke, das gesprochene oder gesungene Wort von seinem Träger abzulösen, unverständlich und absurd erschienen. Für die abendländische Musik ist er die letzte, logische Konsequenz, nachdem das Konzert die leiblich-räumliche Verbundenheit bereits auf ein Mindestmaß beschränkt hat. Mit dem Rundfunk ist das Publikum wirklich zur unbegrenzten, völlig atomisierten Masse erweitert. Das Grammophon hebt auch noch die gemeinsame zeitliche Bindung auf.

Während das Konzerthafte hier nach bestimmten Richtungen hin nur übersteigert wird, lassen sich anderwärts auch völlige Neuansätze leicht feststellen. Zum Teil als Folge der Vermögensumschichtung ist neben das bisher musikalisch allein führende gebildete Bürgertum eine neue Gesellschaftsschicht getreten: der großstädtisch-international bestimmte Typus des „geistigen Arbeiters". Er sieht seine musikalischen Bedürfnisse weit angemessener durch Jazzband und Schlagerlied befriedigt als durch das Konzert, gegen dessen bildungsheuchelnde Übernahme sich seine robuste Nüchternheit sträubt. Gleichzeitig hat die aus dem früheren Gesellschaftsgefüge abgesprengte Jugendbewegung das Konzert bewußt und radikal aufgegeben und sich im Anschluß an das alte deutsche Lied musikalisch neu organisiert. Auch die Form des Collegium musicum ist hier zu nennen, die an den Universitäten zuerst wieder neu begründet und dann vielerorts nachgeahmt wurde. Sie greift noch wesentlicher als der Jugendkreis vergangene Musik auf, und es könnte danach zweckmäßig erscheinen, nicht-konzerthafte Weisen des Hörens zunächst an historischen Typen zu untersuchen. Methodisch wäre dieser Weg jedoch verfehlt. Wir können Geschichte nur soweit deuten, als wir gegenwärtig noch in ihren Nachwirkungen oder in verwandten Situationen leben. Auch für unsere besondere Frage bietet die Gegenwart bei genauerem Zusehen alles, was wir suchen.

Grundsätzlich andere Zugangsweisen wird man zunächst bei einer Musik vermuten, der die oben aufgestellten wesentlich konzerthaften Eigenschaften fehlen. Die Vollkommenheit der Wiedergabe soll demnach als unwesentlich gelten, die Zuhörerschaft nicht als unbegrenzte Masse in passiver Hingabe das Vor-

geführte aufnehmen, sondern als echte Gemeinschaft gleichgestimmter Einzelner der Musik in tätiger Haltung und Erwartung entgegentreten. Eine derartige Kunst wird somit stets einem festen Bedarf entsprechen, sich ihr Publikum nicht suchen, sondern aus ihm herauswachsen. Sie ist Gebrauchsmusik. Vom Konzert abgedrängt, führte sie bis vor kurzem in den verschiedensten Kreisen ein wenig beachtetes Dasein, obwohl ihre kaum begonnene ästhetische Untersuchung in viel weitere und mannigfaltigere Zusammenhänge führt als die der konzerthaften Musik. Es liegt am nächsten, mit dem Tanz zu beginnen. Tanzmusik hat es stets gegeben. Ihr Wert und ihre Stellung im Verhältnis zum Gesamtschaffen wechselt jedoch erheblich. Zum ersten Male seit vielen Generationen tritt gegenwärtig eine Originalliteratur auf, deren Technik sich nicht im Nachbilden bereits vorhandener Kunstmusik erschöpft, sondern ihrerseits in Klang und Rhythmik ganz neue Anregungen ausstrahlen läßt. Es handelt sich nicht um Werturteile über den Jazz, sondern um eine Tatsache, die sine ira et studio festzustellen ist. Sie bietet zugleich die Gewähr, daß man hier die Eigenart einer typischen Gebrauchsmusik unverfälscht antreffen wird[1]).

An der Haltung eines Tänzers oder auch nur eines unmittelbar beteiligten Zuschauers fällt sogleich auf, daß die Musik für ihn keineswegs im Mittelpunkt steht. Er hört nur mit halbem Ohr hin. Sein eigentliches Tun besteht darin, den Körper nach dem vernommenen Rhythmus ausschwingen zu lassen und die meist bekannte Melodie innerlich mitzuverfolgen. Er hört nicht zu, sondern verhält sich aktiv-ausströmend, ohne die Musik ausdrücklich als objektiv vorhanden zu nehmen. Sie ist für ihn gar nicht gegenständlich da. Und ähnlich wie hier zwischen Musik und Hörern eine uns gewohnte Distanz zu fehlen scheint, so verschmelzen auch die sonst fest umrissenen Einzelpersonen zu einer Art von rhythmisch-vitalem Kollektivdasein, durch das die Musik als verbindendes Fluidum hindurchströmt. Es liegt auf der Hand, daß ein bloßer Beobachter nicht den angemessenen Zugang zu dieser Musik hat, insofern er eben nicht „mitmacht". Von Zuhören in konzerthaftem Sinne ist hier keine Rede. Man könnte das Leitenlassen der eigenen musikalisch-tänzerischen Aktivität allenfalls als Mithören bezeichnen.

Das Grundelement jeder Tanzmusik ist der Rhythmus. Er stellt das Gleis dar, dem die leibliche Bewegung aller Beteiligten gleichmäßig folgt — eine Resonanz, die der Musik zu elementarer Kraft verhilft, wie sie im Konzertsaal unerreichbar bleiben muß. Denn die Tanzmusik hat ihr wirkliches Dasein im Gesamtkreis der Teilnehmer, der zugleich auch ihre Grenze bedeutet: den Außenstehenden geht sie ihrem eigentlichen Sinne nach nichts an. Da sie solchermaßen überhaupt nicht gegenständlich da ist, erhalten auch Werturteile hier eine andere Bedeutung. Wie es nicht auf die Vollendung und Klangschönheit der Wiedergabe, sondern auf lebendig mitreißenden Schwung ankommt, so

[1]) Nicht mit Unrecht hat man behauptet, daß die Tanzmusik die einzige Gattung ist, nach der gegenwärtig noch ein echtes Bedürfnis besteht. Vgl. den beachtenswerten und symptomatischen Karlsruher Vortrag von E. Křenek (25 Jahre Neue Musik, Jahrb. 1926 der Universal-Edition), der mir erst nachträglich zu Gesicht kam und sich mehrfach mit den obigen Ausführungen berührt.

bestimmt sich der Wert einer Tanzmusik als solcher einzig und allein danach, wie weit sie die Ansprüche der zugehörigen Gesellschaft erfüllt. Davon unabhängige „ästhetische" Werte können hinzutreten, liegen dann aber auf einer ganz anderen Ebene. Als Tanzmusik steht der Joh. Straußsche Walzer durchaus nicht über dem gegenwärtigen Schlager; hier entfällt eben jede sinnvolle Vergleichsmöglichkeit. Gebrauchsmusik kennt keinen Ewigkeitsmaßstab, wird von vornherein nicht in der Absicht auf Dauer geschaffen. Am lebendigsten ist sie dort, wo sie aus dem Augenblick für den Augenblick entsteht. Improvisation oder Auflösung und Veränderung allzu ausgefahrener Gleise sind hier angemessene Verfahren, die auch im Jazz eine Erneuerung gefunden haben. Der Komponist tritt völlig zurück, Name und Person sind belanglos. Er betreibt seine Sache als Handwerk oder Geschäft, ohne auf Originalität Wert zu legen. Die Rolle des Musikers in der zugehörigen Gesellschaft ist bezeichnend: er gehört nicht dazu, sondern wird nur geduldet, was in den allerverschiedensten Formen geschehen kann. Jedenfalls drückt sich die Rolle und Wertschätzung der Musik hierin klar genug aus: der Tanz steht in einem System von Konventionen — nur vom Gesellschaftstanz ist die Rede —, er stellt selbst eine solche Konvention dar. Das heißt aber, es handelt sich wie bei allen festen Umgangsformen nicht um das Was, sondern um das Wie. Als Mittel zum gesellschaftlichen Austausch von Mensch zu Mensch geht somit die Musik hier im Dienst eines außermusikalischen Zusammenhangs auf.

Im Tanz liegt heute zweifellos die lebendigste Form einer Gebrauchsmusik vor, wobei jedoch von Abzweigungen wie Ballett, Solo- und Ausdruckstanz, rhythmischer Gymnastik usw. abzusehen ist. Da es sich hier um frei ausschwingende Vitalität handelt, schließen sich sinngemäß solche Gattungen an, bei denen die Lebensenergien mehr und mehr in Zweckzusammenhänge eingestellt werden. Märsche, Soldaten- und Wanderlieder bieten für unser Thema nichts grundsätzlich Neues. Dagegen verdient die Gruppe der Arbeitsgesänge schon aus dem Grunde nähere Beachtung, weil sie ethnographisch außerordentlich verbreitet, im heutigen industrialisierten Europa nur noch durch geringe Überreste vertreten ist. Bei der Arbeit gesungene oder gepfiffene Gassenhauer gelten selbstverständlich nicht als Arbeitslieder, zumal derartige Stücke heute, im Gegensatz zum früheren Gassenhauer, stets aus Tanz und Operette abgesunken sind. Ebensowenig gehören jüngere Volksliedtypen meist sentimentaler Art hierher, wie man sie auf dem Lande bei gemeinsamer Arbeit vielfach hört. Das echte Arbeitslied wächst aus dem Rhythmus der Arbeit heraus. Es kann nur dort auftreten, wo das zweckhafte Tätigsein noch als sinnvoll und befriedigend empfunden und damit einer Ausschmückung fähig wird. Arbeit und Erholung sind noch nicht gegensätzlich auseinandergefallen, sondern gleichmäßig um die Lebensmitte gelagert und vom gleichen Kräftestrom gespeist. Wie ungeheuer verbreitet und wahrhaft „primitiv", d. h. einem ursprünglichen und ungebrochen-kraftvollen Dasein entwachsen diese Musizierform ist, lehrt schon ein Blick in K. Büchers bekanntes Werk über Arbeit und Rhythmus[1]). Hier hat man das

---

[1]) K. Bücher, Arbeit und Rhythmus (6. Aufl. 1921).

musikalische Gegenstück zur dekorativen Kunst, die in ihren frühesten Stadien ebenfalls bei der täglichen Arbeit, bei Werkzeug und Waffe ansetzt. Dieses Musizieren und Singen ist uns völlig abhanden gekommen. Die kapitalistischen Wirtschaftsformen haben ein anderes Verhältnis von Arbeit und Erholung heraufgeführt und damit eine lebensmäßige Kraftquelle verschüttet, die sich heute nur noch in einer Art schlechten Gewissens bemerkbar macht: man empfindet, daß es anders sein könnte und müßte. Derartige „Leerstellen" sind anscheinend eine typische Weise des Nachwirkens abgestorbener, primitiver Strukturen im heutigen Dasein. Wegen seiner bedeutenden Rolle gerade im primitiven Leben erfordert das Arbeitslied unsere besondere Aufmerksamkeit, da die hier vorliegende Zugangsweise zur Musik zweifellos als eine der ursprünglichsten zu gelten hat. Die uns gewohnten Gegensätzlichkeiten von Aufführenden und Hörern, von Einzelnem und Gemeinschaft treten hier noch gar nicht auf, sind nicht einmal keimhaft vorhanden. Wie das zweckhafte Tätigsein selbst, nicht erst das gegensätzliche Ausruhen den musikalischen Schmuck zu tragen vermag, so bestimmt sich auch die Besonderheit des jeweiligen Singens einzig und allein aus dem Augenblick und seiner konkreten Arbeit. Das Mithören tritt nicht einmal im Sinne des Leitenlassens der eigenen musikalischen Bewegtheit auf wie bei Tanz und Marsch, sondern höchstens zur gegenseitigen Anpassung bei gemeinsamer Tätigkeit. Die echte Zugangsweise zu diesen (gegenständlich betrachtet sehr eintönigen) Weisen ist das leiblich-tätige (Mit-)Vollziehen. Wer von außen her derartige Musik hört, wird darauf nur mit der Feststellung reagieren: „Das sind die Holzfäller" u. dgl. — sofern er überhaupt zur entsprechenden Umwelt gehört und nicht eine ganz fremde wissenschaftliche oder stimmungshaft-literarische Einstellung mitbringt. Das heißt aber: er faßt die Musik als bloßes Anzeichen auf, als Verweis auf einen ihm vertrauten Vorgang, der an sich mit Musik nichts zu tun hat. Hier erweist sich also das bloße Hören als ebenso unangemessen, wie dem Arbeitslied eine gegenständliche Eigenbedeutung fehlt.

Die bisher betrachtete Gebrauchsmusik war stets an eine leiblich-sichtbare Bewegtheit gebunden und daher in erster Linie von regelmäßiger Rhythmik bestimmt. Daß der taktmäßige Akzentrhythmus jedoch nicht das Grundprinzip jeder Musik bedeutet, ist der Musikwissenschaft heute eine spät errungene Selbstverständlichkeit geworden. Auch im Bereich der Gebrauchsmusik finden sich große Bezirke, die von leiblich-rhythmischen Grundlagen unabhängig sind. Wenn statt dessen die Musik mit der Sprache als dem Ausdruck bestimmter Arten innerer Bewegtheit verknüpft ist, so muß von vornherein das Mißverständnis abgewiesen werden, als handle es sich dabei um irgendwelche „Mitteilung" oder um „Ausdruck" im engeren Sinne. Alles Gebrauchshafte, wie wir das Wort hier fassen, bewegt sich in einer Schicht, zu der die vereinzelte, isolierte Persönlichkeit als solche nicht gehört. Nur soweit wir noch in irgendeinem unmittelbaren Austausch und Verbundensein mit der Welt leben, nicht unsere spezifisch eigenen Dinge bedenken und kundgeben, können wir an derartiger Musik teilnehmen. Gegenwärtig steht hier zunächst im Vordergrund das Gesellschaftslied. Der Name sagt bereits, daß der Einzelne wesentlich von einer

Gemeinschaft getragen wird, deren Zusammenhalt nicht auf der Musik, sondern auf bestimmten Zwecken, Konventionen, Neigungen oder Schicksalen beruht. Einen typischen Fall bietet z. B. das Kommerslied. Es ist nicht als Kunstwerk in den Komment eingebaut, sondern als *cantus*, der bestimmte Gemeinschaftsgefühle zusammenfassen und entladen hilft. Wer nicht mitsingt, schließt sich von der Gemeinschaft mehr oder weniger aus und gerät jedenfalls eher in den Verdacht geistigen Hochmuts, als daß man seine Zuhörerrolle als „ästhetisches Genießen" auffaßte. Denn bei jedem Gesellschaftslied ist die Qualität der Aufführung im Grunde belanglos. Wird sie besonders beachtet, so bedeutet das nur ein Anwenden fremder Maßstäbe. Die Musik hat wiederum keine ästhetische Gegenständlichkeit, sondern erhält ihren Sinn im Ausdruck einer Gefühlsbindung. Zugangsweise ist stets das Mitmachen, die Haltung völlig bestimmt vom Ethos der zugehörigen Gemeinschaft. Am klarsten erkannt und benutzt wurde diese Möglichkeit der Musik in der Jugendbewegung, deren Wortführer schon vor Jahren den Gemeinschaftswert des Musizierens und seine pädagogische Ausnutzung in den Vordergrund stellten.

Wie das mehrstimmige Lied in der Jugendbewegung zeigt, kann unter Umständen auch kunstvoller gearbeitete Musik in den Kreis des Gesellschaftlich-Gebrauchsmäßigen eingehen. Die Struktur des Männergesangvereins der letzten Generationen ist trotz ihres musikalischen Gemeinschaftsprinzips durch ihren gesellschaftlichen und vaterländischen Grundton den oben genannten außermusikalischen Gemeinschaftsbildungen so nahe verwandt, daß ein Übergreifen in das Konzerthafte einer Abkehr von den eigentlichen Zielen nahekommt. Des weiteren gehört auch die Unterhaltungsmusik des Kabaretts hierher, sofern sie von den Ansprüchen eines festumgrenzten gesellschaftlichen Typus getragen wird. Das Schlagerlied setzt eine eigentümliche, nicht mit konzerthaften Haltungen zu verwechselnde Zugangsweise voraus. Da von einem ästhetischen Wert technisch wie gehaltlich wohl kaum die Rede sein kann, vermag es sich nur zu halten durch witzig pointierten Vortrag und die mitschwingende Resonanz der Zuhörerschaft, die im engbegrenzten Motivkreis ihre Gemeinschaftsbedürfnisse — Erotik und intellektuellen Zynismus — befriedigt sieht und daher bei Höhepunkten und Refrains ohne weiteres mit einstimmen kann.

Die erwähnten Formen des geselligen Musizierens stehen der sogenannten Kunstmusik insofern näher, als sie dauernd eine mehr oder weniger lebhafte Produktion beanspruchen und in entsprechendem Maße dem Wandel des Geschmacks nachgeben. Arbeitslieder z. B. haben demgegenüber eine viel größere Beständigkeit. Wie viele Generationen sie jeweils alt sind, entzieht sich zwar in der Regel der ethnologischen Forschung. Man wird aber annehmen dürfen, daß sie sich nur sehr langsam umbilden. Je primitiver eine Ausdrucksform, um so mehr ist sie dem Historischen und seinem Wechsel entrückt. Besondere Beachtung scheinen daher die Bekenntnislieder wie Nationalhymnen, politische und religiöse Gemeinschaftskundgebungen zu verdienen, in denen das Formale so stark zurücktritt, daß eine sehr geringe Anzahl von Werken viele Generationen hindurch lebendig bleibt und ein Bedürfnis nach Erneuerung oder größerer Mannigfaltigkeit sich kaum je einstellt. Das Leben pulsiert hier

in einer anderen als der formalen Schicht. In den vergangenen Jahren geschah es öfter, daß ein Konzert oder eine Theateraufführung auf das Bekanntwerden einer politischen Nachricht hin durch gemeinsames Absingen der Nationalhymne unterbrochen wurde. Wer dergleichen einmal erlebt hat, weiß, daß es so gut wie unmöglich ist, nach einem derartigen Ausbruch sich wieder in die konzerthafte ästhetische Sammlung hineinzufinden. Der ganze Mensch ist plötzlich in Aufruhr geraten. Er ist in einer Tiefenschicht seines Daseins aufgewühlt, die jeder konzerthaften Musik unzugänglich bleibt. Alles Ästhetische erscheint von hier aus gesehen irgendwie als unverbindlich. Welche musikalischen Zu- und Abneigungen jemand hat, ist für ihn als Mensch unter Menschen ziemlich gleichgültig. Zu einer buchstäblich vitalen Angelegenheit kann es jedoch werden, ob er sich in einer politischen Versammlung für das Deutschlandlied oder die Arbeitermarseillaise entscheidet ... Ein Bekenntnislied ist stets in erster Linie Ausdruck der Gesinnung, die Musik bloßes Mittel dazu, ihre Qualität eine Frage zweiten Ranges.

Was hier besonders deutlich hervortritt: der persönliche Einsatz des vollen Menschen, noch verstärkt durch die Bereitwilligkeit des Bekennenden, alle Folgen auf sich zu nehmen, gehört in wechselndem Ausmaß zu den Kennzeichen jeder Gebrauchsmusik. Es bedarf keiner näheren Ausführung, daß unter diesen Begriff auch alle religiöse Musik fällt, die nicht nur dem Glaubensbekenntnis der Gemeinde, sondern der gottesdienstlichen Betrachtung und Anbetung dient, d. h. alle liturgische Musik, wie sie heute noch im Gregorianischen und Teilen des protestantischen Chorals fortbesteht. Auch hier ist das Musikalische nur Schmuck und Steigerung einer außermusikalischen Grundhaltung, des Betens, und die angemessene Zugangsweise zur Musik das Mitvollziehen dieser Grundhaltung, das Mitbeten. Nicht die Musik als solche ist gemeint, sondern durch sie hindurch der Gegenstand des Glaubens. Der heilige Augustinus (Confess. 10, 33) verbindet diese Scheidung des *cantus* und der *res quae canitur* mit einem Hinweis auf die Versuchung des religiösen Menschen, beim Mitvollziehen den Einsatz seiner Person zu vergessen und einem unverbindlichen Zuhören zu verfallen. Damit ist das Grundproblem jeder Kirchenmusik und ihre heutige Problematik umschrieben. Sie kann nur aus einer religiösen Ursprünglichkeit herauswachsen, ist also letztlich keine musikalische, sondern eine religiöse Frage. Alle Bemühungen, zum traditionellen Choralgut noch eine vorhandene Kunstmusik in die Kirche einzuführen, bewegen sich auf dem Boden ästhetischer Unverbindlichkeit und haben mit dem Augustinischen Kirchenmusikproblem nichts gemein[1]).

---

[1]) Wie ich erst nachträglich sehe, spricht sich L. Christ (Zwischen den Zeiten 3 [1925], S. 358—86) in ganz ähnlichem Sinne über das evangelische Kirchenlied aus. (S. 368 :) („Das Lutherische Kirchenlied) ist Bekenntnis, Sündenbekenntnis und Glaubensbekenntnis, und nicht Ausdruck frommer Gefühle und Gedanken." S. 382 wird auf „die Gefahr des Genießens, des künstlerischen und, was noch viel schlimmer ist, des frommen Genießens" hingewiesen. (S. 385 :) „So wenig unsere Zeit imstande ist, ein Glaubensbekenntnis aufzustellen ..., so wenig ist sie befähigt, Kirchenlieder zu schaffen. Es fehlt an der Grundvoraussetzung, an der Kirche."

Wie nicht ausführlich betont zu werden braucht, ist der Gebrauchscharakter der Musik keineswegs notwendig mit Primitivität im entwicklungsgeschichtlichen Sinne verbunden. Schon gelegentlich der Arbeitslieder wurde darauf hingewiesen, daß eine so typisch primitive Gattung für uns nur noch in vereinzelten Überresten und in gewissen Leerstellen unseres musikalischen Bewußtseins vorhanden ist. Gerade die Zugangsweisen zu solcher Musik erheben jedoch den Anspruch auf besondere Ursprünglichkeit und werden sich aus diesem Grunde sowohl bei der Analyse späterer Erscheinungen wie zur Wesenserfassung des Musikalischen als bedeutsam herausstellen. Lassen sich demgemäß auch für die wortverhaftete Musik im heutigen musikalischen Dasein Überreste primitiver Strukturen aufzeigen? Und welche Zugangsweisen liegen dabei vor? Zunächst muß die hier vorschwebende Bedeutung des Wortes „primitiv" kurz geklärt werden. C. Stumpf weist einmal darauf hin, daß Arbeitsgesänge bei „ganz primitiven" Völkern fast gar keine Rolle spielen[1]). Diese Primitivität im ethnologischen Sinne soll für unsern Zusammenhang außer Betracht bleiben. Wir gehen von der Gegenwart aus, wie sie uns *hic et nunc* umgibt, und suchen hier solche Erscheinungen auf, die sich von selbst „primitiver" darstellen, als es im allgemeinen der gegenwärtigen Situation entspricht, d. h., deren geistige Haltung in eine geschlossenere, weniger differenzierte, rational weniger durchdringbare, ursprünglichere Daseinsstufe verweist. Das Sachgebiet der vergleichenden Musikwissenschaft läßt sich unter diesem Gesichtspunkt in verschiedene Reihen ordnen, deren Anfangserscheinungen wir noch unmittelbar verstehen und nachvollziehen können. Hierzu gehören vor allem die in unserem gegenwärtigen Sinne „primitiven" Gattungen wie Arbeitsgesänge usw. Von hier aus nimmt jedoch die Verstehbarkeit immer mehr ab, und zwar bis zu einem Grade, daß man schließlich gewisse Dinge als Seitenlinien der Entwicklung und Rückbildungen deuten möchte, die mit der gegenwärtigen Lage überhaupt keinen Sinnzusammenhang mehr haben und die wir deshalb auch nicht mehr nachvollziehen können.

Ein Gebiet, auf dem sich heute primitive Strukturen noch gut beobachten lassen, ist das Leben des Kindes. Die Pädagogik hat längst aufgehört, im Kinde nur die unfertige Vorform des Erwachsenen zu sehen. Sie erkennt in ihm Daseinsstufen, die von ganz anderen Grundkräften durchherrscht sind, als sie uns sonst entgegentreten. Für unsern Zusammenhang ist wichtig, daß dem Kinde mit der Abgeschlossenheit des Selbst auch die Abgeschlossenheit, rationale Durchdringung und Beherrschung der Welt fehlt. Überall kann sich das Unerwartete ereignen, steht die schöpferische Phantasie bereit, ihre Gebilde in die Wirklichkeit eingehen zu lassen. Die Grenzen von realer und Phantasiewelt verschwimmen. Das Märchen ist keine Dichtung, sondern Realität. Wo aus derartigem Dasein dichterische Gestaltung erwächst, die nicht mit dem Bewußtsein des Scheinhaften, sondern als unmittelbare Wirklichkeit von gleichem Range wie die reale Wirklichkeit geschaffen und aufgenommen wird, sprechen wir vom Mythischen. Daß dem dichterischen Wort stets etwas

[1]) C. Stumpf, Die Anfänge der Musik (1911) S. 22.

von diesem Mythischen anhaftet und ein anderer Seinsgrad zukommt als der gewöhnlichen Sprache der entzauberten und technisierten Realität, gehört gegenwärtig mit zur Lehre des Kreises um Stefan George. Man trägt dort Gedichte in einer Sprechweise vor, die stark nach dem Musikalischen hin gesteigert ist, ohne sich jedoch zu einer vom Wort abziehbaren Melodik zu verdichten. Am ursprünglichsten können wir das Mythische im Märchen erleben, wenn sich dort die Prosaerzählung zu gleichartigen Satzfolgen steigert, die inhaltlich meist nur eine Aneinanderreihung ähnlicher Ereignisse geben, aber durch rhythmische und sprachmelodische Wiederholungen wie eine Reihe epischer Zeilen wirken. Gute Erzähler wenden an solchen Stellen einen halb leiernden, halb musikalisch-rezitierenden Vortrag an, der wohl jedem, der ihn als Kind hörte, unvergeßlich bleibt. Von hier aus gewinnt man unmittelbaren Zugang zur Zeilenmelodie der frühmittelalterlichen Epik, wie sie heute noch ähnlich im finnischen Epos Kalewala vorliegt[1]). Die Zugangsweise ergibt sich aus dem Verhalten des Kindes zum Märchen: es hört nicht zu, sondern geht unmittelbar in seine Welt ein und lebt darin wie in der realen. Die Gleichheit der wiederkehrenden Zeilen(melodien) ermöglicht dabei das intensivste Mitvollziehen.

Wie hier das Musikalische sich kaum zu greifbarer Melodie ausformt, sondern rhythmisch und sprachmelodisch aufdämmernd den tragenden Grund für das mythische Wort bildet, so beobachtet man eine ähnlich innige Einheit von Wort und Musik in einem weiteren primitiven Bezirk, der ebenfalls im kindlichen Dasein greifbar wird. Schlummerlieder, Heilsegen, Zaubergesänge vertreten für uns in letzten Überresten das Magische, das sich nach dem Zeugnis der Ethnologie als eine der wichtigsten Wurzeln primitiver Musikübung erweist. Auch hier steht der Sprecher wie der resonanzgebende Kreis in unmittelbar welthaftem Zusammenhang mit den Mächten. Wiederum ist auch die Musik nur die Weise, in der die magische Beschwörung, zwischen Sprechton und sprachmelodischer Bewegung wechselnd, wirksam wird. Nachklänge dieser Erscheinungen liegen sicherlich auch im sog. Accentus des Gregorianischen Chorals vor. Wenn das Magische hier zur liturgischen Handlung umgedeutet wird, so bedeutet das für die musikalische Zugangsweise keinen grundsätzlichen Bruch.

Die bisher besprochenen Umkreise mögen hinreichen, um die Vielfältigkeit und Eigenart der Gebrauchsmusik zu veranschaulichen. Eine vollständige Systematik liegt nicht in unserer Absicht, zumal hier nur das betrachtet werden soll, was uns gegenwärtig noch unmittelbar zugänglich ist. Es fragt sich nun, wie man das Wesentliche dieses Musizierens und der entsprechenden Zugangsweisen zusammenfassen und gegen sog. Kunstmusik und konzerthafte Gewohnheiten abgrenzen soll, welches Verhältnis beide Kreise zueinander einnehmen, und ob die Geschichte dieses Verhältnis als notwendig und unveränderlich bestätigt. Wir gehen dabei wieder von der Frage aus, die auch bei den Einzel-

[1]) Kürzlich hat J. Müller-Blattau (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistesgesch. 3 [1925], Heft 4) in ähnlicher Methodik aus dem Magischen und Mythischen im Kinderlied auf die Struktur der altgermanischen Musik Rückschlüsse gezogen.

beispielen unausgesprochen zugrunde lag: Wie steht das Musizieren im Zusammenhang des jeweiligen Daseins und seiner Alltäglichkeit?[1]) Man muß sich hier ganz konkret an unser eigenes Dasein in seiner breitesten, gewohntesten, alltäglichsten Art halten: täglich zu erledigende Arbeit, Druck bestimmter Verpflichtungen, erwünschte oder unwillkommene Neuigkeiten, Mißverständnisse im Verkehr mit andern, Zerstreuung oder ruhige Sammlung nach dem Betrieb des Tages, Unruhe, Geldsorgen, Erholung, Sport, gemeinsame Freuden usw. usw. Wie finden wir aus dieser Alltäglichkeit heraus den Zugang zur Musik? Es war bis vor kurzem und ist großenteils noch heute eine Vorstellung von geradezu kanonischer Allgemeingeltung, daß der höchste Sinn der Kunst darin beruhe, uns vom Alltag zu erlösen, für kurze Zeit in eine reinere, bessere Welt hinüberzunehmen und das Reich des Geistes und der Freiheit schauen zu lassen. Zweifellos will der wesentliche Teil unserer Konzertmusik, soweit er Anspruch erhebt, hohe Kunst zu sein, dieser Vorstellung entsprechen und wird mit solchen Erwartungen auch aufgesucht — wenigstens der Idee nach. Daß de facto Bildungsheuchelei und gesellschaftliche Konvention eine große Rolle spielen, beweist das unvermeidliche Eindringen „gebrauchshafter" Haltungen auch in diesen Bezirk und wird deshalb von der ästhetischen Kritik mit Recht verworfen. Da die Gebrauchsmusik meist aus derselben Haltung heraus nicht nur beurteilt, sondern auch geschaffen und aufgesucht wird, erscheint sie notwendig als prinzipiell minderwertig, als stückhafte und unvollkommene Verwirklichung dessen, was sich erst in der hohen Kunst voll entfaltet. Mit diesem Vorurteil muß grundsätzlich gebrochen und zunächst einmal begrifflich der Eigenwert des Gebrauchshaften herausgestellt werden, der aller Konzertmusik unzugänglich bleibt.

Die Alltäglichkeit, aus der die hohe Kunst herausführen will, ist für die Gebrauchsmusik das Lebenselement. Wenn für das heutige Bewußtsein fast nur Gesellschaftstanz, Kabarettlied und höchstens noch politische Leidenschaft hier im Vordergrund stehen, so bedeutet das keinen Einwand gegen die Musik, sondern gegen die zerreißende Unnatur des großstädtisch-kapitalistischen Daseins. Es bleibt für uns immerhin im Bereich des Verstehbaren, daß das Religiöse einmal die Lebensmitte gebildet hat, daß so etwas wie ein Arbeitslied existieren müßte, daß eine Gesellschaftskunst ohne höhere Ansprüche nicht auf die Zweideutigkeit des Kabarettliedes oder auf Männerchor-Atmosphäre beschränkt zu sein braucht. Wesentlich ist dabei stets, daß die Musik nicht als etwas Fremdes in den Zusammenhang des Alltags hineintritt, sondern von seinem Rhythmus getragen wird, der im Wechsel von Spannung und Lösung, Arbeit und Erholung fortschwingt, und daß der Einzelne unter persönlichem Einsatz, d. h. in seinem vollen, alltagsverhafteten Dasein das Musizieren aufgreift. So bildet die Gebrauchsmusik für ihn ein Gleichgeordnetes neben seiner sonstigen Tätigkeit, etwas, womit er umgeht, so wie man mit Dingen des täglichen Gebrauchs umgeht, ohne zuvor eine Distanz überwinden, nämlich in eine besondere

---

[1]) Entscheidende Anregung zu dieser Betrachtungsweise verdanke ich meinem philosophischen Lehrer M. Heidegger (Marburg).

ästhetische Einstellung übergehen zu müssen. Mit Rücksicht hierauf sei der Grundcharakter der Gebrauchsmusik als umgangsmäßig bezeichnet. Alle andere Kunst, deren Zugangsweise und Grundhaltung im Einzelnen ähnlich mannigfaltig ist wie die der umgangsmäßigen Musik, tritt dem Dasein in irgendeiner Weise als in sich selbst gegründet, als eigenständig gegenüber.

Aus der Art unserer Abgrenzung ist leicht zu ersehen, in welchem Sinne die umgangsmäßigen Hörformen einen Vorrang vor den eigenständigen beanspruchen, und weshalb zunächst bei ihnen angesetzt werden muß, wenn man das Wesen unseres Musizierens begrifflich fassen will. Es handelt sich hierbei nicht um einen historischen Ablauf, ein tatsächliches Früher und Später, sondern um Rangverhältnisse, die allein aus der gegenwärtigen Lage heraus einsichtig zu machen sind. Die Frage nach den tatsächlichen Anfängen der Musik ist eine theoretische, von rein wissenschaftlicher Neugier aufgeworfene Angelegenheit, die stets nur zu mehr oder weniger begründeten Hypothesen führen kann. Ganz anders steht es um die Frage nach dem sinnmäßigen Ursprung unseres Musizierens. Sie ist aus der Problematik der Gegenwart geboren, aus unserm Zweifel an der Alleingültigkeit der unmittelbaren Tradition, unserer Ratlosigkeit, was nun werden soll, und Unsicherheit, was wir überhaupt erwarten. Sie lenkt unsern Blick auf den Zustand der Musik vor jener Entzweiung von Kunst und Dasein und somit auf ein ursprünglicheres Leben, dessen gesammelte Kraft die Musik inmitten des Alltags zu tragen vermag. Die Zugangsweise zu jeder Art umgangsmäßiger Musik war dadurch ausgezeichnet, daß das Hören bei ihr entweder gar keine oder nur eine untergeordnete, mitgehende Rolle spielte. Es war nur von Mitsingen, Mitbeten, allgemein von Mitmachen oder Mitvollziehen die Rede. Hierbei erwies sich auch die im „Mit-" ausgedrückte Gemeinschaftsbindung nicht als unumgänglich notwendig, doch konnte der Übergang aus der vereinzelten zur gemeinsamen Ausführung stets ohne Umschaltung sofort erfolgen. Somit liegt der Schwerpunkt durchaus auf dem aktiven Vollziehen der Musik: sie wird zunächst vom ganzen leiblich-seelischen Menschen getragen. Das bloß innere Mitmachen bedeutet schon ein Verblassen, ein Zurücktreten von Energien, die ursprünglich nach sicht- und hörbarer Entladung drängen. Das musikalische Vollziehen ist ferner wesentlich geknüpft an ein umgangsmäßiges Verhalten des Daseins, an Gebet, Bekenntnis, Arbeit, Erholung in Tanz und Gemeinschaft, Eingehen in einen mythischen oder magischen Weltzusammenhang: es tritt stets als Schmuck oder Steigerung, als spezifisch „musikalische" Ausformung dieses Verhaltens auf.

Hier bietet sich sogleich Gelegenheit, das Musikalische gegen zwei fremde Bezirke abzugrenzen, mit denen es öfter zusammengebracht wird, gegen bildliche Darstellung und Sprache. Musik kennt ursprünglich keine gegenständliche Beziehung. Auf der umgangsmäßigen Stufe ist sie weder Gegenstand, noch will sie Gegenständliches darstellen, d. h. Erscheinungen unserer Umwelt nachbilden. In einer ganz anderen Ebene liegt natürlich das Ausdruck-Sein der Musik, das uns noch beschäftigen wird. Darstellung im Sinne der Malerei ist ihr wesensfremd, weil als Zugangsweise zunächst nur ein Mitvollziehen, nicht auch ein gegenständliches Erfassen in Betracht kommt. Wo derartiges auf

späteren Stufen hinzutritt, steht ihm als Gegenstand außer dem Formalen nur das Klangliche entgegen. Der musikalische Klang hat jedoch keinerlei eindeutig abbildende Gegenstandsbeziehung, da er (als stilisierter Klang) in unserer außermusikalischen Umwelt nicht vorkommt. Donner- und Windmaschinen sind keine Musikinstrumente. Reine Programmusik, die nur auf Grund mehr oder weniger vager Assoziationen möglich ist, entfernt sich in demselben Maße vom ursprünglich Musikalischen, wie ihr ein unabhängiges formalmusikalisches Geschehen abgeht. Ähnlich scharf ist die Wesensgrenze zur Sprache. Obwohl von Anfang an die engsten und mannigfachsten Beziehungen zwischen Wort und Ton vorliegen, so ist doch die Bezeichnung der Musik als einer Sprache, im strengen Sinn verstanden, absolut falsch und noch unhaltbarer als die Ableitung des Singens aus dem Sprechen. Jedes Wort, sofern es eben Wort ist, verweist über sich hinaus auf das, was es „meint". Jedes Gespräch wendet sich an einen Partner und erwartet Antwort. Jede Dichtung formuliert auch einen eindeutig angebbaren Gehalt. Mit all dem hat Musik nichts zu tun. Sie als Sprache bezeichnen ist entweder eine bloße Umschreibung — man will sagen: Ausdruck — oder es ist sinnlos. Die Absicht, etwas mitzuteilen und verstanden zu werden, fehlt der Musik gerade auf der umgangsmäßigen Stufe durchaus. Es geht aus diesem Grunde auch nicht an, die Anfänge des Musizierens mit akustischer Zeichengebung in Zusammenhang zu bringen. Mögen hierbei immerhin feste Tonstufen zuerst ausgeprägt worden sein[1]): mit dem, was wir beim Musizieren als wesentlich empfinden, haben akustische Signale als solche ebensowenig zu schaffen wie Morsezeichen. Vom Klanglichen her können wir nicht zum Wesen der Musik vordringen; am allerwenigsten, solange umgangsmäßiges Musizieren in Frage steht.

Versuchen wir, das Ausgeführte zusammenzufassen, so läßt sich etwa sagen: das Musikalische wird uns ursprünglich zugänglich als eine W e i s e m e n s c h l i c h e n D a s e i n s, und zwar eines umgangsmäßigen, tätig ausstrahlenden Daseins. In dieser Definition fehlt noch die nähere Bestimmung des spezifisch Musikalischen am Dasein, wie wir bisher auch vermieden haben, das Rhythmische, Melodische und Klangliche in die Untersuchung einzubeziehen. Das hiermit aufgeworfene Problem erfordert allerdings insofern eine sehr viel umfassendere und schwierigere Arbeit, als es sich von vornherein als h i s t o r i s c h e s Problem gibt. Die innere Organisation unserer gegenwärtigen Musik ist keineswegs auf einfache Wesensformeln zu bringen. Jede Epoche verarbeitet in verschiedener Intensität die Tradition, aus der sie herauswächst, um sie im Hegelschen Doppelsinn „aufzuheben". So lassen sich in der Gegenwart, trägt man sie Schicht für Schicht begrifflich ab, alle entscheidenden Situationen und Neuansätze der abendländischen Musikgeschichte in irgendwelchen Weisen noch als nachwirkend aufspüren. Was wir mit den formelhaften und vieldeutigen Begriffen „Rhythmus", „Klang", „Melodie", ja auch insgesamt als „Musik" bezeichnen, ist von jedem Zeitalter in einem besonderen, einmaligen Sinne erlebt und ausgestaltet worden. Daher wird jede Betrachtung, die den Sinn und Ge-

[1]) Vgl. Stumpf a. a. O. S. 26.

halt solcher Phänomene erfassen will, notwendig auf die Fülle des Historischen stoßen und von dort aus neu vorzugehen haben.

Ein so weitverzweigtes Problem soll hier nicht angegriffen werden. Es sei nur kurz geprüft, welchen Zugang zur Historie die gewonnenen Begriffe eröffnen. Für die Gegenwart fällt der Umkreis eigenständigen Musizierens ungefähr mit dem zusammen, was man unter Kunstmusik versteht, während die „Volksmusik" nur ein Teilgebiet des Umgangsmäßigen ausmacht. Die Musikgeschichte zeigt jedoch die bemerkenswerte Tatsache, daß auch die führende Kunstmusik sehr häufig rein umgangsmäßig bestimmt ist, und daß im ganzen genommen das umgangsmäßige Musizieren viel weitere Gebiete und Zeiträume beherrscht als die nur vereinzelt auftretende eigenständig ausgeformte Musik. Für fast alle oben genannten Gattungen des Umgangsmäßigen und außerdem noch zu einigen weiteren lassen sich in der Geschichte Beispiele nachweisen, die als führende Form des jeweiligen Musizierens die schöpferischen Kräfte in ihrem Dienst vereinigen und dadurch auch die typisch umgangsmäßigen Züge viel schärfer ausprägen, als es bei den oft nur noch rudimentären heutigen Erscheinungen der Fall ist. So tritt, um nur einiges anzuführen, die mehrstimmige Tanzmusik als echte Gebrauchskunst im Tanzlied und der deutschen Suite zur Zeit Joh. H. Scheins glanzvoll hervor. Das deutsche Lied des 15. und 16. sowie die älteste französische Motette der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts vertreten äußerst typisch die Musik als gesellschaftliches Spiel, das zwar insofern ernst genommen wird, als man sich ihm ohne Vorbehalt, in vollem persönlichem Einsatz hingibt, das aber weder den anspruchsvollen Ernst ästhetischer Bedeutsamkeit noch weltanschauliche Gehalte betonen will. Vielleicht die großartigste Ausprägung einer geschlossenen, ständisch-konventionellen Gesellschaftskunst mit rein umgangsmäßigen Zügen gibt der Minnesang, trotzdem hier äußerlich Aufführende und Zuhörer streng geschieden sind[1]). Die liturgische Musik erlebt ihre große Zeit im Gregorianischen Choral, dann im Organum und später nochmals in der Kirchenkantate, das Bekenntnislied einer Gemeinschaft im protestantischen Choral des 16. Jahrhunderts. Da somit die Kunstmusik an sich zweifellos noch kein Heraustreten aus dem Umgang des Daseins voraussetzt, so erhebt sich die Frage, unter welchen Umständen denn ein derartiger Wechsel zum Eigenständigen sich vollzieht und welche neuen Erscheinungen dabei wesentlich auftreten.

Diese Frage läßt sich am besten an Hand des geschichtlichen Materials untersuchen, und zwar bieten sich zunächst solche Gattungen dar, die sich über die erste, stets umgangsmäßige Stufe hinaus in stetiger Entwicklung verfolgen lassen wie die deutsche Suite im 17. oder die Sonatenform im 18. Jahrhundert. Einen besonderen Vorzug weist für solche Fragen die Musik des Mittelalters auf. Die französische Mehrstimmigkeit des 12. bis 14. Jahrhunderts, vor allem die aus der Liturgie entwachsene Motette und die Ballade, zeigt eine fortlaufende logische Entwicklung, die sich nirgends mit fremden Traditionen auseinander-

[1]) Die Strukturverwandtschaft mit dem Kabarettlied betonte zuerst G. Müller in seinen Studien zum Formproblem des Minnesangs (Deutsche Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch. 1 [1923] S. 61).

zusetzen hat, sondern ohne jede Störung und Durchkreuzung in einzigartiger Klarheit unmittelbar die geistigen Lagen ausprägt, von denen sie getragen wird. Alle spätere Musik bildet sich auch dort, wo sie mit jungen Kräften neu einsetzt, aus einer festen Tradition mit durchorganisierter Technik, bestimmten Formen, Klangidealen, Gesellschaftsbildungen usw. heraus, gegen die sie erst ihr Eigenes durchzusetzen hat. Dazu kommen meist noch Anregungen aus benachbarten Musikkulturen, so daß es hier durchweg einer schärferen Hellhörigkeit bedarf, um durch epigonenhafte oder sonstwie übernommene Außenschichten hindurch die eigentlichen Antriebe aufzuspüren.

Da die Geschichte der Motette des 13. und 14. Jahrhunderts in anderem Zusammenhang ausführlich dargestellt ist, mögen hier einige Hinweise genügen[1]). Eine Reihe auffälliger Erscheinungen an der ältesten französischen Motette läßt sich nur aus ihrem Umgangscharakter verstehen. Zunächst fehlt ihr das Klangliche so gut wie ganz. Wer von außen zuhört, findet nirgends einen klanglichen Ruhepunkt. Ohne Kontraste läuft der Rhythmus gleichförmig durch. Eine formale Gliederung ist aus der ununterbrochenen Folge ziemlich kurzer, sich gegenseitig überschneidender Perioden kaum herauszuhören. Ganz anders nimmt sich das Werk jedoch aus, wenn man es umgangsmäßig auffaßt, d. h. von einer Stimme aus mitvollzieht. Hier stören sich die Periodenüberschneidungen nicht mehr, die Klangordnung gewinnt als Abstandsregelung der Stimmen einen neuen Sinn, die Gleichförmigkeit der Rhythmik ermöglicht es, die Bewegung ohne weiteres aufzugreifen und mitzumachen. In diesem undifferenzierten, durch keine Überraschung gestörten Verlauf liegt das Wesentliche der typisch umgangsmäßigen modalen Rhythmik. Sie ist z. B. mit dem gleichförmigen, ebenfalls auf einige Bewegungsgrundarten zurückführbaren Fluß J. S. Bachscher Rhythmik eng verwandt.

Betrachtet man die Motette eine Generation später, nach der Mitte des Jahrhunderts, so findet man alle gestaltenden Kräfte derart umgeschichtet, daß hier eine ganz andere, vom Umgangsmäßigen scharf getrennte Daseinsstufe angesetzt werden muß. Die modale Rhythmik ist gesprengt, unregelmäßige und rhythmisch willkürliche Gesamtabschnitte reihen sich aneinander, das solistische Gewicht der Oberstimme sowie die regelmäßigen Quint-Oktavklänge weisen eindeutig auf den außenstehenden Zuhörer, dem die drei Stimmen jetzt einheitlich zusammengefaßt gegenübertreten. Was liegt in diesem neuen Phänomen des Zuhörens beschlossen? Zunächst keinesfalls eine Hingabe an das Klangsinnliche. Volle Dreiklänge, d. h. klangfüllende Terzen und Sexten spielen noch für mehr als zwei Generationen nur eine sehr bescheidene Rolle. Man hört hier eine nach Stimmen differenzierte Bewegung, die sich deutlich in verschiedene, oft formal aufeinander bezogene Abschnitte gliedert. Das heißt aber: man erfaßt die Musik als etwas Gegenständliches. Zwischen ihr und dem Hörer ist die bisherige unmittelbare Verbindung gefallen und ein Abstand eingetreten, der es verbietet, sie ohne weiteres mit der eigenen inneren Aktivität zu überschwemmen. Man muß „stillhalten", um ihre unregelmäßige neue Gliederung

[1]) Vgl. meine „Studien zur Musik des Mittelalters" II: Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry (Archiv für Musikwissenschaft 8 [1926], in einem der nächsten Hefte).

zu erfassen. Sie tritt dem Hörer als etwas Eigenwilliges entgegen, das er nicht mehr sogleich mitvollziehen, sondern zunächst nur nachvollziehen kann. Bisher wurde das Werk unmittelbar von der Lebendigkeit des Musikers und seines resonanzgebenden Hörerkreises getragen. Aus dieser Einbettung in den Lebenszusammenhang erhebt es sich jetzt zu einem eigenständigen Dasein. Das Schriftbild wird immer wichtiger, da es ja allein bereits genügt, um das zu vermitteln, was jetzt den Schwerpunkt ausmacht: die formale Gestaltung. In dem Augenblick, wo sich in diesem Punkt die Erwartungen des Hörers und die Arbeit des Künstlers begegnen, hat sich das Eigenständig-Musikalische von dem bisherigen umgangsmäßigen Verhalten losgelöst und zu einem eigenen Daseinskreis geschlossen. Hier handelt es sich nunmehr um die ästhetischen Reize eines Spiels mit frei geschaffenen Formen, um technische Probleme, Verfeinerung des Klanglichen usw. Dies alles liegt nicht mehr im Zusammenhang der Alltäglichkeit. Von hier aus beginnt sich die künstlerische Sphäre als eine eigene Welt mit eigener Gesetzlichkeit über dem alltäglichen Dasein aufzuschichten. Das eigenständige Hören, das sich auf die erwähnte ästhetische Gegenständlichkeit der Musik richtet, steht nicht mehr in einem Zweckzusammenhang wie das alltägliche Zuhören, ist auch nicht mehr von konkreten Bedürfnissen getragen wie das umgangsmäßige Vollziehen. Ihm liegt nur die allgemeine Erwartung eines „ästhetischen Genießens" zugrunde. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß auf dieser eigenständigen Stufe die Musik sich nicht mehr an jeden wendet und von jedermann aufgesucht wird. Die tragende Gesellschaft verengert sich in charakteristischer Weise. Sie umfaßt jetzt nur, wie Johannes de Grocheo es prägnant und schlagend ausdrückt, die *literati, ... qui subtilitates artium sunt querentes*, die „Kenner, die sich auf Qualität und Technik verstehen", oder, wie man im 18. Jahrhundert sagte, „Kenner und Liebhaber". Zu beachten ist dabei, daß das Auswahlprinzip der Gemeinschaft hier, im Gegensatz zur umgangsmäßigen Stufe, rein musikalisch ist, und daß die Kennerschaft eine Niveaugleichheit zwischen Künstler und Hörer begründet. Der Künstler steht hier noch durchaus auf dem Boden des Zunftmäßigen oder, moderner ausgedrückt, innerhalb einer geschlossenen Gemeinde, die seine Arbeit verstehen und beurteilen kann.

Wenn die verschiedenen Stufen des Hörens, die sich gegenwärtig oder an geschichtlichen Epochen aufzeigen lassen, sich im historischen Verlauf mehrfach abgelöst haben, so soll damit nicht gesagt sein, daß eine jede die vorhergehenden vollständig aufheben müsse. Es handelt sich nur um das führende Hervortreten einer Zugangsweise, die dann auch die Organisation und theoretische Selbstauslegung der Musik zu bestimmen pflegt. Neben ihr können die traditionshaft vorangehenden mehr oder weniger abgedrängt weiterleben. So findet sich auch heute noch das im engeren Sinn eigenständige Hören nebst dem zugehörigen Typus des Kenners hier und dort vor, ohne jedoch die Struktur unseres Musiklebens wesentlich zu beeinflussen. Es handelt sich hier um einen „vorklassischen" Typus — wenn wir im Sinne unserer Tradition Beethoven als den klassischen Künstler bezeichnen —, der in seiner letzten großen Ausprägung etwa die Zeit C. Ph. E. Bachs umspannt.

Die klassische Zugangsweise zur Musik trägt wesentlich andere Züge. Für die traditionelle Allgemeinvorstellung bedeutet das „Klassische" den Höhepunkt der Kunst, weil dort, wie man zu sagen pflegt, Form und Inhalt sich decken oder im Gleichgewicht stehen. Der Ursprung und Sinn dieses allmählich zur Banalität herabgesunkenen Satzes bleibe hier außer acht. Er möge nur belegen, daß für die allgemeine Vorstellung des Klassischen der „Gehalt" eine Rolle spielt. Bei den bisherigen Zugangsweisen fehlt ein derartiges Phänomen. Eigenständiges Hören vom kennerhaften Typus richtete sich auf die Musik als Gegenstand, aber nicht auf einen durch sie übermittelten Gehalt. Demgegenüber läßt sich die Eigenart der klassischen Zugangsweise dahin kennzeichnen, daß sie die Musik von vornherein als „gehaltvoll" und entsprechend nicht als Gegenstand, sondern als Ausdruck auffaßt. Die Vieldeutigkeit von Begriffen wie Form, Gehalt, Ausdruck usw. im musikalischen Sinne könnte nur durch gründliche phänomenologische Analysen geklärt werden. Da diese aber im gegenwärtigen Zusammenhang zu weit führen würden, gestatte man hier die Beschränkung auf wenige Sätze. Jede Musik ist Ausdruck — in dem Sinne, wie es jede menschliche Daseinsäußerung ist. Historische Arbeit richtet sich grundsätzlich auf diese Ausdruckshaftigkeit. Ohne sie wäre Geistesgeschichte unmöglich. Eine ganz andere Frage ist es aber, wie in der besonderen Zugangsweise, die jeder Art des Musizierens entspricht, diese Musik für den Hörer da ist. Beim eigenständigen Typus befanden sich Künstler und Kenner auf gleichem Niveau und das Werk gewissermaßen in der Mitte zwischen ihnen als Gegenstand gleichartigen ästhetischen Interesses. Für den klassischen Künstler wird das Werk über seine ästhetische Gegenständlichkeit hinaus noch Formulierung bestimmter Gehalte. Er benutzt es als Mittel, um Probleme seines (ästhetisch geläuterten, nicht alltäglichen) Daseins zu objektivieren und der Welt mitzuteilen. Selbstverständlich handelt es sich bei diesem Ausdruck nicht um Kundgabe banaler Alltäglichkeiten wie Gefühle, oder um programmatische Darstellungen — dergleichen bleibt für die Höhe des klassischen Typus völlig sekundär und entbehrlich. Im selben Maße, wie alle künstlerische Tätigkeit sich im Schaffenden sammelt, sinkt der Zuhörer zum bloßen Empfänger des Ausdrucks herab. Die klassische Zugangsweise zur Musik ist die aufgeschlossene Hingabe an das Werk. Es wird nicht als Ausdruck im Sinne des Ausgehens von einem bestimmten Schöpfer und aus bestimmtem Anlaß erlebt, sondern als lebendige Wirkung, als Musik, die „an die Seele greift" und das Dasein des Hörers unmittelbar angeht.

Diese Wirkung ist nur dadurch möglich, daß trotz der zuhörenden Hingabe die wesentliche musikalische Leistung des Hörers auch hier noch im inneren Nachvollziehen beruht. Vom eigenständigen Hören unterscheidet sich dieses Nachvollziehen jedoch dadurch, daß ihm die gegenständlich gerichtete Aktivität abgeht. Es ist ein dauernd geführtes Nachvollziehen, geführt durch die souveräne Freiheit, mit der der klassische Schöpfer rhythmisch und formal gestaltet: alles Wechselnde und Überraschende vernichtet die eigene Aktivität des Hörers und macht ihn zu einem willfährigen Werkzeug des Schöpfers, dessen innere Bewegtheit sich somit durch das Medium der Musik auf den Hörer überträgt.

Ein technisches Verstehen des Werkes im kennerhaften Sinn ist hierzu nicht notwendig, ja, es widerspricht sogar der Forderung voller Hingabe. Man kann nicht die lebendige Wirkung erfahren, wenn man gegenständlich den formalen Mitteln zugewandt ist, auf denen die Wirkung beruht. Diese klassische Zugangsweise ermöglicht es, musikalische Gehalte mitzuteilen, wie damit auch gleichzeitig das Wesen solcher Gehalte angedeutet ist: nichts Gegenständlich-Darstellendes, keine formulierbaren seelischen Einzelvorgänge, sondern nur der Grundrhythmus oder besonders ausgeformte Bewegtheiten des Daseins vermögen in den Ausdruck des klassischen Künstlers einzugehen. Nur in ganz formalen Beschreibungen läßt sich andeuten, in welcher Weise die Kunst hier wieder existentiell verwurzelt ist. Der Begriff des Sittlichen mag inhaltlich einen Bezirk näher umschreiben, aus dem die Musik des klassischen Typus sich speisen kann.

Scheinbar hat die Musik auf dieser Stufe wieder die Beziehung zum Dasein gewonnen, von dessen Fülle sie in den umgangsmäßigen Gattungen getragen wurde. Die Zugangsweise jedoch, sichtbar ausgeprägt im passiv-hingabebereiten Publikum, weist schon darauf hin, daß es sich hier nur um ein paradoxes Einbeziehen des Daseins in die freischwebende Welt des Ästhetischen handelt. Letzlich bleibt alles unverbindlich, da den höchstgespannten Erwartungen, die man der Kunst entgegenbringt: Erlösung vom Alltag und sittliche Reinigung, kein positives Bemühen, sondern bloße Hingabe folgt. Aus diesem Grunde kann auch von gemeinschaftbildender Kraft des symphonischen Kunstwerks keine Rede sein. Umgangsmäßiger Musik dürfte sie in hohem Maße zukommen, aber der Versuch, von einer eigenständig gewordenen Kunst aus eine echte Gemeinschaft zu bilden, ist unter allen Umständen zum Scheitern verurteilt.

Die verhältnismäßige Geschlossenheit des klassischen Hörtypus entspringt vielleicht nur einer künstlichen Zusammenfassung der verschiedenen romantischen Zugangsweisen zur Musik, die den Hauptteil unserer traditionellen Haltungen ausmachen. Sie im einzelnen aufzuspüren und zu analysieren, sei hier nicht mehr versucht: es hieße die musikalische Gsistesgeschichte des 19. Jahrhunderts in Angriff nehmen! Die beiden wichtigsten, etwa als stimmungshaftes und assoziatives Hören zu bezeichnen, stellen die größte Ferne vom umgangsmäßigen Musizieren dar, die uns im Bereich der abendländischen Musik begegnet. Das Versinken in klangverhafteten Stimmungen und demgegenüber das literarisch-illustrative Umdeuten musikalischer Bewegung könnte uns fast vergessen lassen, was Musik ihrem ursprünglichen Sinne gemäß bedeutet — wären nicht gleichzeitig in tausend Dingen die Anzeichen einer Erneuerung zu spüren. Wohin sie führt, wissen wir nicht. Aber wenn sie auch wieder vorüberginge, das eine bliebe ihr Verdienst: uns aufgerüttelt und unserm Suchen neue Ziele gesteckt zu haben.

Zur venetianischen Oper

Von

Adolf Sandberger

II.

Von der Untersuchung über die Abhängigkeit der venetianischen Operntexte vom spanischen Drama, die im Jahrgang 1924 dieses Jahrbuchs vorgelegt wurde, wende ich mich heute zu einigen besonders charakteristischen Erscheinungen unter den Librettisten. So gut wir sonst durch die vorhandene Literatur über die allgemeine Beschaffenheit und Haltung der Opernbücher unterrichtet sind, so wenig ist bisher für die Differenzierung der Persönlichkeiten, insbesondere jener der zweiten Generation geschehen. In Deutschland findet sich ja auch von venetianischen Texten nur da und dort zerstreut ein Weniges[1]). In Venedig aber enthalten die Markusbibliothek und das Museo civico das Repertoire fast lückenlos; auch Bologna und Florenz (Sammlung Buonamici) liefern gute Ausbeute, ganz abgesehen von den Büchereien zu Wien, Brüssel und Washington.

Neben den Dichtern der ersten Jahre, den Strozzi, Badoaro, Busenello, Ferrari, Vendramin usw., erscheint sehr bald Francesco Sbarra aus Lucca, der bereits 1638 dem Dichterkomponisten Benedetto Ferrari in einem Sonett huldigt[2]). Ich darf hier weiterführen, was an anderer Stelle bereits über diesen Dichter bemerkt wurde[3]).

Winterfeld spricht von den „ganz wertlosen Machwerken der sonst völlig unbekannten Dichter Franz Sbarra und Nicolo Minato[4])". Überhaupt sind seit Castoreo und Crescimbeni bis heute fast ausschließlich die Schwächen unserer Librettisten hervorgehoben worden: die Anachronismen in der Denk- und Gefühlsweise der handelnden Personen, die willkürliche Behandlung der Vorlagen, die Unwahrscheinlichkeit der Handlung, Unwahrheit der geäußerten Empfindungen, die Kreuz- und Querliebeleien, Verquickung der Galanterie mit Staats-

[1]) Vor Jahren hat es sich glücklich gefügt, daß Schreiber dieser Zeilen sowohl für das musikwissenschaftliche Seminar der Universität München als auch für seine Privatbibliothek eine Anzahl alter venetianischer usw. Libretti erwerben konnte.

[2]) Abgedruckt in Ferraris Maga fulminata.

[3]) Sandberger, A., Beziehungen der Königin Christine von Schweden zur italienischen Oper und Musik usw. Tidskrift för Musikforskning 1924; der Aufsatz erschien in deutscher Sprache in Scheurleers' Bulletin, Jahrgang V, Heft 2.

[4]) Über den Einfluß der gegen das 16. Jahrh. hin allgemeiner verbreiteten und wachsenden Kunde des klassischen Altertums auf die Ausbildung der Tonkunst, Leipzig 1850, S. 40.

aktion, das Schablonenhafte der Figuren, Motive und Verwicklungen, Regellosigkeit, Unübersichtlichkeit und Unlogik des Aufbaues, Gewaltsamkeit der Lösungen, Uneinheitlichkeit des Charakters infolge des pathetisch-komischen Mischstils, die Zuchtlosigkeit der komischen Episoden, Häufung der Personen, Übermaß an kleinen und kleinsten Szenen, Dekorationswechseln, Maschineneffekten usw. Nur wenige Autoren, darunter H. Kretzschmar[1]), haben sich vergegenwärtigt, daß es jederzeit auch in ausgesprochen dekadenten Perioden Talente gegeben hat, und daß deren Gaben selten in der allgemeinen Strömung völlig nutzlos untergingen. Wer von Sbarra nur den Pomo d' oro[2]) kennt, kann von seinen Fähigkeiten keine ausreichende Vorstellung erhalten. Seine Phantasie war keineswegs „gänzlich erschlafft“ und verlor sich „ins Grenzenlose und Aberwitzige“ (Winterfeld); das beweist sowohl das komische Operchen „La verità raminga“ vom Jahre 1650, einer der frühesten heiteren Texte, den wir besitzen[3]), als auf dem ernsten Gebiet insbesondere „L'amor della patria superiore ad ogn' altro“. In dieser Oper ist die Handlung durchaus einheitlich und zielbewußt geführt; von Häufung des Personenapparats, Wirrwarr und Dunkelheit findet sich sowenig eine Spur als von galanten Liebeleien; Amore ist hier nur vertreten als Vater- und Gatten-, Geschwister- und Kindesliebe, vor allem aber, „superiore ad ogn' altro‘, in der Liebe zum Vaterland. Diese leitende Idee ist mit Ernst und, vor allem in den beiden ersten Akten, mit Geschick herausgearbeitet. Die Szenen zwischen Narses und seinem Unterbefehlshaber Artabano (II, 5), wie

[1]) Vj. 1892. S. 17/18. Auch Ellinger und Köchel urteilten einsichtiger. Was Köchel sagt (J. J. Fux, S. 39), gilt dabei nicht nur für die aristokratischen Bühnen: „Ungeachtet der nicht wenigen Gebrechen der Operntextbücher... würde man den Textverfassern Unrecht tun, ihnen alles Verdienst abzusprechen. Vieles Mangelhafte gehörte dem Ton der Zeit und der Etikette der Höfe an; . . . es fiel niemandem ein, einen griechischen Heros mit Allongeperücke lächerlich zu finden, und der Schriftsteller, wenn er nicht weit über seine Zeit sich erhebt, schreibt, wie er hofft, daß es denen gefällt, von denen er abhängt. Nicht ohne Verdienst ist die durch den massenhaften Begehr abgedrungene Auffindung so vieler antiker Stoffe, ihre Modifikationen für Zeit und Verhältnisse, das Geschick, dem Komponisten, wo er es braucht, die abwechselnden Gesangstexte zu bieten und in den Betrachtungen des Chors oder Einzelner etwas Passendes zu sagen. Wenn die Farben in den einzelnen Situationen stark aufgetragen wurden, so liegt die Schuld nicht an dem Dichter allein; die Zeit vertrug, ja forderte grelle Farben.“ Belloni kennt die jüngeren Venetianer offensichtlich nicht, Faustini, Aureli, Minato, Noris u. a. werden von ihm (Il Seicento, S. 338), wie von Winterfeld, einfach mit „meschine invenzioni poetiche“ abgetan. — Während der Korrektur dieser Studie wird mir auch Paolo Camerinis Prachtwerk über seine Besitzung Piazzola (der bekanntlich die Cod. contariniani entstammen) zugänglich (Mailand, Alfieri & Lacroix, 1925). Der Verfasser beschäftigt sich an vielen Stellen mit der venetianischen Oper. Auch er stellt fest, daß unsere Kenntnis der Libretti noch sehr verbesserungsbedürftig ist, und geht S. 341 ff. kurz insbesondere auf Badoaro, Busenello und Faustini ein.

[2]) Inhaltsangaben des Buches und Besprechungen bei Winterfeld a. a. O. S. 40–44. Adler, D. T. Oe. XII, S. XVIII; Ambros-Leichtentritt, Geschichte der Musik IV, S. 659 bis 664.

[3]) Arteaga, Rivoluzioni del teatro italiano Bd. I, S. 330; Belloni S. 337 urteilt: „Inutile rilevare la fine satira ch'è in questa commedia: dirò solo che così in essa, come altra (La Moda 1652) è molta vivacità, molta vis comica e una sottile e penetrante ironia; la lingua è facile e disinvolta, ma quà e là pecca per ricercata volgarità; del che si giustificò lo Sbarra dicendo che per essere inteso anche da chi non intende...“

die zwischen Narses und dem gefangenen Aronte (II, 6) entbehren nicht einer schönen Würde, und auch die komischen Episoden, wie (I, 14) die Szene zwischen dem Soldaten, Trompeter und Marketender sind gelungen und ohne Obszönität, von der sich die Dichtung überhaupt freihält. Jm 3. Akt zeigt sich Sbarra allerdings schwächer und weist auch allzu starke Längen auf. Aber auch im komplizierten Verwicklungsstück, wie in Alessandro il grande, vincitor di se stesso, verfährt er klarer wie z. B. Faustini. Dabei ist der ganze Apparat in Tätigkeit: Alessandro liebt die angebliche Sklavin Campaspe, der auch sein Günstling Efestione nachstellt; diesen liebt Alexanders Schwester Cina, Campaspe den Maler Apelles. Am Schluß entpuppt sich Campaspe als Efestiones verschollene Schwester Rosalba. Die Anregung zu diesem Stoff kam Sbarra vielleicht durch Cicognini; in dessen Orontea (1649) finden sich Akt II, S. 14 die Verse:

(Silandra zu Alidoro): „Di Campaspe vorrei
Posseder le sembianze uniche e belle
Per esser degna del mio nuovo Apelle." —

In Wien griff Sbarra auch wieder auf die komische Oper zurück mit seinem Dramma giocoso „Le disgrazie d' Amore" (Amors Mißgeschick, 1667). Der Humor ist, wie in den Jugendwerken, in allegorisch-satirische Form gekleidet: Amor brennt Venus durch, erlebt aber in der Welt allerlei Unannehmlichkeiten durch Avarizia und Inganno; schließlich muß ihn, der als magro cappone in einem Vogelkäfig untergebracht wird, Papa Vulkan um 1000 ongari loskaufen. Das Buch beweist in zahlreichen Situationen und Einzelheiten, daß Sbarra ein witziger Kopf war; insbesondere gelungen ist die Szene bei Amors Abreise, da er die Toilettenartikel von Mama Venus durchstöbert; weiter der Schluß des ersten Aktes, wo Vulkans Gehilfen, die Zyklopen, Mora spielen; dann die Szene zwischen Vulkan und Venus, in der sich der gute Schmied die auffälligen Besuche des Herrn Mars in seinem Hause verbittet, u. a. m.

Ungemein charakteristisch für die ganze Art dieser Opernbücher sind die Stücke Giovanni Faustinis. Ihr Verfasser tritt uns zuerst 1642 entgegen mit La Virtù de strali d'amore, dem Werk, mit dem das bereits von Strozzi, Vendramin, Busenello (von diesem 1642 in der Incoronazione di Poppea noch schüchtern, stärker erst 1655 in Statira) gepflegte Verkleidungswesen recht in Schwung kommt. Giovanni ist ein Bruder des durch Kretzschmars Aufsätze nach den Wielschen Materialien bekannten Impresarios Marco Faustini[1]) und galt in Venedig selbst als der beliebteste Autor in diesem Fache[2]). Vor allem ist ihm nachzurühmen, daß er seine Aufgabe nicht leicht nahm; noch im Oristeo, den Cavalli 1651 komponierte, gesteht er: „affatico la penna, le confesso la mia ambitione, per tentare, s 'ella potesse inalzarmi sopra l' ordinario et il commune de gl' ingegni stupidi e plebei." Und seine Bemühungen blieben nicht ohne Frucht. Was auch noch Camerini (s. o.) von ihm sagt, wird Faustini keineswegs

[1]) Jahrbuch Peters 1910, S. 60ff.

[2]) Kretzschmar hat Vj. 1894, S. 8ff. eine Anzahl Texte von Faustini, Aureli, Minato usw. dem Inhalt nach mitteilen wollen, doch sind ihm dabei eine ganze Reihe von Mißverständnissen unterlaufen.

gerecht. Phantasie und Einfälle wird man seinem Verwicklungswesen nicht absprechen können; auch sehen wir ihn, der von Natur aus starke Mittel liebt — man lese z. B. Ormindo 1644 —, mit Glück bestrebt, seine Personen feiner empfinden und sich äußern, auch sie eine gewähltere Sprache sprechen zu lassen. So 1642 im Egisto, 1648 in Ersilla, 1655 in der posthumen L' Eupatra. Die Oper Rosinda (1651) geleitet er mit den Worten: „è vn puro Romanzo, le sue peripetie e le sue attione, lontane dal naturale e del verisimile, sono figlie di due verghe e di due Fonti.“ Gewiß, Wahrscheinlichkeit ist Faustinis Sache nicht. Doch versucht er wiederholt (wie in L' Alciade, in Meraspe usw.), von dem stereotypen Verkleidungswesen loszukommen, das er doch selbst (z. B. in Eupatra) virtuos handhabt. Mit Vorliebe erscheint er mit großem Personenapparat, so in dieser L'Eupatra, deren „inventione e tessitura“ den Venetianern als besonders bewunderungswürdig galt, und findig ersinnt er besonders verzwickte Voraussetzungen und Verhältnisse, unter denen seine Personen sich zu mühen haben: möglichst verwickelt, spannend, fesselnd zu gestalten, das war sein Ehrgeiz. In L'Eupatra nimmt dementsprechend die Erzählung der Vorgeschichte sechs, in Eritrea die Angabe der Handlung fünfundzwanzig Seiten in Anspruch. Ganz nach spanischem Muster soll möglichst erst in der letzten Szene die völlige Entwirrung des Knotens eintreten: „a gl' Idioti (meinte damals Giovanni) paiono oscure queste favole, che solo si suelano nell' ultime Scene, ma gl' intendenti e studiosi l' amirano, poichè in simili compositioni devono tenersi sospesi anco gl' ingegni più curiosi, che così ha sempre professato l' Autore.“ Und in L' Alciade (1667) erklärt der Herausgeber: Die verwickeltsten Dramen seien die beifallswürdigsten; gerade dann, wenn der Hörer erst mit der letzten Szene völlige Aufklärung erhalte, entspräche das Stück den höchsten Ansprüchen.

Daß auch Faustini unter dem literarischen Tiefstand seiner Zeit und den Schwierigkeiten des maßgebenden Theaterbetriebs leidet, ist offensichtlich. Zu den Mißständen gehört u. a. die große Eile, in der gelegentlich Dichter und Komponist wegen notwendig gewordener Umstellungen im Spielplan und aus anderen Ursachen wie für Venedig so für auswärtige Theater arbeiten müssen. Auch der für Wien geschriebene Egisto ist nach Faustinis eigener Mitteilung binnen weniger Tage entstanden: „Per non lasciar perire la Doriclea ho fermato con frettolosa penna l' Egisto, quale getto nelle braccie della fortuna: s' egli non sarà meriteuole de'tuoi applausi, scusa la qualità del suo essere, perchè nato in pochi giorni si può chiamare più tosto sconciatura, che parto dell' inteletto[1].“ Gelungene Einzelheiten finden sich trotzdem überall. Eines der schwächsten Werke ist Ormindo, 1644 (Musik von Cavalli); aus seinem Stoff hätte sich etwas machen lassen. Ormindo, der unerkannte Sohn des Königs Hariadeno, liebt

[1]) Ähnliche Nachrichten über große Kürze der Entstehungszeit, mit der manche Dichter zu B. Marcellos Verdruß sogar kokettierten, haben wir bei Cicogninis Orontea (1649), Rivarotas Cesare amante (1651), Minatos Antiseo (1658; „in pochi giorni del trascorso ottobre ho composto l'Antiseo“), Batis Annibale in Capua (1661), bei dem sich auch der Komponist ungeheuer sputen mußte, Minatos Pompeo Magno (1666; „non voglio dirti il Tempo, che ho speso intorno à questo Dramma, perchè essendo si breve, che parerà impossibile, non intendo obligarti à crederlo, se non vuoi...“), bei Seleuco (1666; „questa gl' è caduta [della penna] con precipitio“).

seine Stiefmutter, die junge Königin Erisbe; die Handlung wird ganz planlos geführt, die Erisbe des 1. Aktes ist ein anderer Charakter als die des 2. und 3. Aktes. Aber auch hier ist die vermeintliche Todesszene der Liebenden (der Beauftragte, der die Ehre des Königs rächen soll, reicht ihnen nur einen Schlaftrunk), ebenso wie der Prolog mit seiner Apostrophierung Venedigs, der Vergine Serenissima e immortale von dichterischer Schönheit.

Faustini starb über der Arbeit an der Oper Eritrea (die ebenfalls Cavalli komponierte) Ende 1651 in jungen Jahren [geb. 1619][1]). Als Dichter und Mensch hinterließ er zahlreiche Sympathien und blieb lange unvergessen: Bati sagt in der Eritrea: sein Tod „commoveva dolorosamente l' anima. Morì pochi giorni sono questo celebre Litterato & doppo la tessitura di vndici Opere ha lasciato sotto il torchio quella della sua cara Eritrea". 1655 erscheint in der Dedikation der Eupatra folgender Nachruf auf den Dichter: „Non ha strale la morte, che offender possa la vita di coloro, che vivono per merito di virtù & muiono solo per necessità di natura. Uno di questi è il Sig. Giov. Faustini di gloriosa ricordanza, che piansimo già morto, anzi ammiranno rapito dalle mani della morte & applaudemmo sposato con l' immortalità... tuttavia escono alla luce nel mondo novi parti di quel nobilissimo ingegno, tra quale è l' Eupatra, che non può dirsi Orfana, mentre il Padre nella memoria de posteri è vivente..." und im Vorwort hören wir nochmals: „Se le sue opere hanno in questa città e nell' Italia tutta, dove frequentemente [!] vengono rappresentate ottenuti gl' applausi universali, non si deue temere, che anco questa Principessa non habbia a conseguire i devutili allori." 1667 nennt Bruni (im Vorwort des tiranno homiliato, zu dem Faustini zwei Akte hinterlassen hatte) den Verblichenen „Sofocle e Euripide de Theatri moderni"; im gleichen Jahre veröffentlicht Nicolini in L' Alciade eine kleine Biographie:

„Il Signor Giouanni Faustini nell' età sua più giouenile per diletto proprio applicò l' ingegno alle compositioni Drammatiche Musicali, nelle quali riuscì ammirabile nell' inuentione in particolare; onde nel corso di soli anni nove (essendo stato troppo prematuramente rapito dalla morte l' anno 1651 nel trigesimo secondo dell' età sua) si viddero rappresentare nei Theatri di questa Città con gli applausi maggiori la Virtù de Strali d' Amore, l' Egisto, L' Ormindo, il Titone, la Doriclea, L' Ersilda, L' Euripo, L' Oristeo, La Rosinda, La Calisto, L' Entrea & doppo la di lui morte ancora l' Eupatra, poi l' Elena rapita da Teseo vestita col mantò di Poesia da sublime virtuoso[2]), tutte poste in musica ò della virtù singolare del Signor Francesco Cavalli, dignissimo organista della Serenissima Republica, ò dal Signor Don Pietro Andrea Ziani, hora Maestro di Capella della Maestà dell' Imperatrice, incontrarono non solo nel genio & nella sodisfattione di questa Città tanto delicata nell' vdire simili rappresentationi, ma di molte altre principali dell' Italia, nelle quali più e più volte sono state rappresentate con ogni pienezza d' applauso; anzi che con l' Inuentioni multiplici & varie d' esse quasi come di cose obliate si sono addobbiate & arrichite altre compositioni. Restano ancora tre fatiche di questo virtuoso: La Medea placata,

[1]) Nach der Vorrede der Eupatra starb er an Überarbeitung: „la continua applicatione... troppo acerbamente in età di 32 anni gli leuò la vita"; die Umstände lassen auf Schwindsucht schließen.

[2]) Nämlich Minato. Dieser sagt im Vorwort (gez. 26. Dezember 1659): „Il Soggetto... vscì dal Felicissimo ingegno del già Sig. Giouanni Faustini di famosa memoria: e della cui Virtù stupirono i Theatri non solo di questa Città, ma quelli ancora de più remoti Paesi. Molte penne sublimi son state richieste doppo la di lui Morte à vestirlo col manto della Poesia e con varie ragioni ciascuno ha ricusato. Lo non ho saputo rifiutar questo honore".

l' Alciade & il Meraspe ouero il Tiranno humiliato d' Amore. L' anno presente compariranno nel nobilissimo teatro Grimano prima l' Alciade & poi il Meraspe, promessi dall' Autore nelle sue stampe l' anno 1651, che passò ad altra vita. L' inuentione saranno nuove, curiose & diletteuoli, hauendo procurato d' allontanarsi da introdurvi in esse femine in habito virile datesi à credere per huomini & altre cose ancora più e più volte vedute e rappresentate. Onde si può credere, che anco queste siano per incontrare nella sodisfatione della Città..."

Eine nicht unwichtige biographische Nachricht liefern unsere Textbücher für Cicognini. Bekanntlich ist das Leben dieses Dichters noch sehr in Dunkel gehüllt; auch die letzte und ausführlichste Arbeit über ihn vermochte es nicht weiter zu erhellen[1]). Insbesondere ist sein Todesjahr strittig, das Grashey (S. 5) gleich seinem Vorgänger Lisoni[2]) noch 1660 ansetzt. Nun sagt aber Burnacini am 24. Januar 1651 in der Vorrede von Cicogninis Gl' Amori di Alessandro magno e di Rossane: „Ordì quasi come qui vedi l'Argomento e tessutone il Prologo; il primo atto & due Scene del secondo cedè alla Vita & all' Opera." Das von älteren Autoren angenommene Todesjahr 1650 ist also das richtige[3]). — Cicogninis weltberühmter Jason war nicht die erste Behandlung dieses Stoffes auf der venetianischen Bühne. Bereits 1642 war dort Gli Amore di Giasone e d' Issifile, festa teatrale di Oratio Persiani, posta in Musica dal Sig. Marco Marazzoli gespielt worden. Cicogninis Jason wird schon gepriesen, bevor er noch gegeben wurde; zwei Lobgedichte gehen dem Textbuch von 1649 voran[4]), darunter eines von Aurelio Aureli voll hoher Bewunderung. 1666 führte der Drucker Bortoli die Wiederaufnahme des Werkes mit den Worten ein: „Dubiterei, che potesse infastidirti la recita d' vn Drama che su i Teatri d' Europa ha fatto pompa del suo valore, si di ciò non m' assicurasse il Sole, che giornalmente lasciandosi vedere sul Cielo sempre luminoso traspare."

Cicognini arbeitete nicht gerne rasch, obwohl er es [s. oben über Orontea[5]) im Notfall konnte. Er bekennt sich zum vielverbreiteten venetianer Grundsatz: „die Aufgabe des Dichters sei, den Hörer „dilettare"; aber er fügt hinzu: wenn er diese Absicht nicht erreicht habe, möge man bedenken, daß der Hörer nur wenige Stunden, der Dichter aber viele Tage an das Werk gesetzt habe: „il danno maggiore sarà il mio".

An dem hohen Ruf des „Jason" hat doch auch der Dichter, nicht nur Cavalli[6])

---

1) Grashey, L., Giac. Andrea Cicogninis Leben und Werke. Leipzig 1909.

2) A. Cicognini, Un famoso commediografo dimenticato. I. La Vita. Parma 1896.

3) Die Widmung von Orontea an Giovanni Grimani-Calergi zeichnet Cicognini noch am 20. Januar 1649 venetianischen Stils, also Anfang 1650.

4) Die Ansicht, die venetianischen Textbücher seien erst nach der Aufführung gedruckt worden, ist irrig. In Piazzola wurden die Bücher an die Hörer nach Ivanovichs Bericht verteilt; in Constanza di Rosmonda (1659) erzählt Aureli, daß er in den letzten Proben große Striche machte, im ersten Akt des Textbuchs konnte er sie nicht mehr vollziehen, weil es bereits gedruckt war usw. Minato spricht in Orimonte von der bevorstehenden Aufführung, in anderen Büchern wird Reklame für die kommende Oper gemacht, z. B. in Gli Amori d' Apollo, 1663.

5) Orontea ist denn auch mit der lächerlichen Figur des ersten Liebhabers Alidoro trotz hübscher Persiflagen und drolliger Einfälle (insbesondere in den Szenen des Trunkenbolds Gelone) viel schwächer ausgefallen als Jason.

6) Cicogninis Orontea hat bekanntlich zuerst Cesti, Gli Amori d'Allessandro Magno e di Rosanne zuerst Luzzo (Luccio) komponiert; der Komponist von Celio (Florenz 1646) ist nicht bekannt.

seinen gemessenen Anteil. Ambros' Spott über Einzelheiten (IV, S. 188 ff., 330; Leichtentritts neue Bearbeitung S. 322 ff.) besteht zu Recht; wer das ganze Libretto aber nur nach diesen Bemerkungen oder nach Arteaga einschätzen wollte, würde sehr in Gegensatz mit dem wahren Sachverhalt geraten. Auch heute liest man das Buch trotz seiner verschiedentlichen Unwahrscheinlichkeiten mit Teilnahme. Die Handlung steigert sich von Akt zu Akt. Die Höhepunkte sind mit Issifiles Vorwürfen im 2. Aufzug und der Entdeckung der Wahrheit durch Medea, wie dem Irrtum Bessos im 3. Akt gegeben. Die entscheidenden Szenen: da Issifile dem Liebespaar Jason und Medea entgegentritt (II, 18), da Medea Jason und Issifile belauscht (III, 4), der große Monolog der Issifile (III, 21), in dem sie Jasons Liebe wieder gewinnt, entbehren nicht dichterischer und dramatischer Bedeutung. Arteaga, vielleicht verführt durch die starkbetonten, komischen Szenen in Orontea, schreibt Cicognini (I, 324) außer der Einführung der Arien auch die Vereinigung „ernsthafter Begebenheiten und Personen mit lächerlichen" zu, obwohl bereits Crescimbeni und Quadrio ausdrücklich festgestellt hatten, Cicognini habe diese Kombinierung nicht geschaffen, aber zur Vollendung gebracht; „chi fosse il premiero, che s' impiegasse in questa maniera a noi non è noto", sagt Crescimbeni (Commentari 1702, Bd. I, S. 234) und verweist auf Tronsarelli und Strozzi: „certamente l' ultima mano desse loro il Cicognini, per ciocche il suo Giasone ... ha tutte le circonstanze de' Drammi, che poi furono seguitati e si seguitano tuttavia ..." Quadrio (III, S. 434) macht sich diese Ausführungen fast wörtlich zu eigen.

Nicht das geringste Verdienst Cicogninis, von dem wir alle heute noch den fühlbarsten Nutzen ziehen, ist seine Überführung des Don-Giovanni-Stoffes aus der spanischen in die italienische Literatur, wo ihn Da Ponte reichverwertet vorfand. Diese Überführung ist nicht die erste — Riccoboni wenigstens (I, S.47) läßt Don Giovanni schon nach 1620 in Italien erscheinen —, aber die erste bekannte, da Cicognini also 1650 starb, die Bearbeitung Gilibertis (Il convitato di Pietra, Napoli) aber erst 1652 erschien[1]).

Nach Cicognini hat Aurelio Aureli, der von unseren Dichtern zuerst wieder einem größeren Publikum näher bekannt wurde[2]), von den Spaniern am meisten gelernt; er ist, wo er sich Mühe gibt, der größte Situationskünstler unter seinen Kollegen und zeigt mit seinen Überraschungseffekten fast eine Scribesche Ader. Aureli tritt unmittelbar nach Faustinis Tod auf den Plan mit Erginda („questo primo parto del mio intelletto), einer echten Verkleidungsgeschichte und hält sich noch in Zenos Epoche auf dem Repertoire. „A compiacere à chi spende" war, wie wir hörten (Medoro 1658), Aurelis erklärtes Programm; aber er muß sich doch in der Folge etwas bescheiden und einsehen, daß man es bei der Überfütterung der Venetianer mit Opern nicht jedem recht machen kann. „Sono hoggidi" (sagt er 1661 „a chi legge" in „Le fatiche d' Ercole per Deianira"), „le persone della Città dì Venetia diuenute cosi suogliate nè i gusti dei Drami,

[1]) Vergl. Jahn, Mozart 1859, IV, S. 335; Jahn-Abert, II, S. 440; Grashey a. a. O. S. 137 (dazu auch S. 134 ff. und XI—XIII).

[2]) Durch Wieland und neuerlich durch die Studie von G. Ellinger, Händels Admet und seine Quelle (d. i. Aurelis l' Antigona delusa d' Alceste 1664). V. f. M. 1885, S. 201 ff.

che non sanno più, che desiderar di vedere, ne l'inteletto di che compone sa più, che inventare per acquistarsi gl' applausi de' spettatori, ò per incontrare la sodisfattione della maggior parte (che di tutti è impossibile) . . ." und ähnlich 1663 in Gl' Amori d'Apollo & di Leucotoe: „Mi dichiaro, che sono così capricciosi i genij del nostro secolo & è si difficile da contentarsi il Popolo di Venetia, satio hormai reso dalla rappresentatione di tanti Drammi, ch'io non stimarei sproposito il fare degli spropositi quando fossi sicuro, che questi douessere dilettar gl' ascoltanti e gradire á chi spende," oder 1665 in Perseo: „Sò che il gusto del Popolo di Venetia è arrivato à tal segno, che non sà più che bramar di vedere, nè i Compositori sanno più che inuentare per sodisfar al capriccio bizarro di questa Città." Aber der Dichter muß eben trachten „per ubedire à chi può commandar." Und Aureli fährt gut bei den Venetianern mit seinem Bestreben; wiederholt[1]) kann er sich auf die gute Aufnahme seiner Erismena, Rodope, Rosmonda, Antigona, Ercole „e qualch' altro" berufen. Im Jahre 1668 war Aureli bei seinem 15., 1680 bei seinem 20., 1685 seinem 25. Libretto angelangt. Er versah seine Schöpfungen, der Sitte der Komponisten nacheifernd, mit Opuszahlen [„Alcibiade, op. XX"[2])]. Aureli schrieb für sein Publikum, das er genau kannte; aber er besitzt bei all seinen Schwächen und Längen doch auch höhere Qualitäten, eine bewegliche Phantasie und eine dramatische Technik von erheblich größerer Bedeutung, als vermuten möchte, wer nur Wielands Urteil im Deutschen Merkur (IV. Bd., 1 St., S. 37—55) oder Ellingers Studie über die Antigona delusa kennt. Daß er zielbewußt verfahren konnte, würde allein seine Umarbeitung (1670) von Moniglias Ercole in Tebe (1660) zu belegen genügen[3]). Mittels seiner Verwicklungen und Situationseffekte erzielt er sich immer wieder erneuernde Spannungen, hat überhaupt Blick für das Wölben weiter Bogen. Gewiß, der Gefühls- und Ideenkreis seiner Personen ist der konventionelle: Rache, Großmut, Ränke, sinnliche Liebe wechseln in beliebter Folge. Aber man hat doch die Empfindung, als habe Aureli die Gestalten mehr erlebt als andere, es ist bei ihm manches lebendiger und farbiger. Dies alles gilt aber nur von den früheren Stücken von Fortune di Rodope[4]), La Costanza di Rosmonda, Gli Scherzi di fortuna, Gli Amori d'Apollo e di Leucotoe, von La Rosilena, von der hübschen Gestalt der Hermione (in Gli Scherzi di fortuna), welche wirklich empfindet und öfter eine poetische Sprache spricht, von dem netten Einfall im Prolog der Rosilena, da „la Bugia" erscheint und dem Publikum weißmachen

[1]) Wie in Perseo, so 1669 in Artaxerse. Auf seine Beliebtheit auch in Deutschland hat schon Spitta aufmerksam gemacht (in Paris und Helena, „Zur Musik" 1912. Berlin, Paetel, S. 136, 146).

[2]) Die späteren Stücke s. Quadrio Libro III, Dist. IV, Kap. IV, S. 470.

[3]) Belloni a. a. O. S. 329 ff. Die Aufführung in Venedig war 1670, nicht 1671. Belloni verwechselt die venetianische Aufführung mit der römischen. S. Galvani a. a. O. S. 329.

[4]) Das Textbuch zu Fortune di Rodope bringt auch einen kleinen Beitrag zur Biographie Draghis, über dessen Jugend bekanntlich fast nichts vorliegt (vergl. die hübsche Studie von Neuhaus in den D. T. Oe [Beihefte] 1913, S. 104 ff.) Draghi sang in dieser Oper, also 1657 in Venedig, die kleine Partie des Bato (Basso). Er beginnt demnach seine Laufbahn als Bassist und scheint, im nächten Jahr in Wien angestellt, unmittelbar von Venedig nach Wien gekommen zu sein.

will, es würde heute gar nicht gespielt, und die Leute sollten wieder mit buona sera nach Hause gehen; von den Narrheitsszenen des Clito im gleichen Werk u. a. m. Aureli wäre vielleicht neben dem Dichter des Jason und neben Minato noch am ehesten der Mann gewesen, seinen Geschöpfen öfter wahres Gefühl mitzugeben; aber das liegt eben außerhalb des Horizontes der venetianischen Stücke, soweit Personen von Stand in Frage kommen. Nur die Nebenpersonen aus dem Volk dürfen sich diesen Luxus gestatten. In „Le fortune di Rodope et d' Amira" (1657) ist das Fischerehepaar wirklich lebendig und naturwahr gezeichnet. — Von Aurelis aparten Situationen mag ein Beispiel aus La costanza di Rosmonda Zeugnis geben: Orest, der wie sein Vater Agamemnon Rosmonda, die ehrbare Gemahlin des Pelops liebt, schleicht sich mit Hilfe der kupplerischen Amme Alfea in den Garten von Rosmondas Palast und stellt sich dort als Janusstatue auf ein Postament. Die Amme aber führt Rosmonda dahin, um zu Janus zu beten. In Aurelis späteren Stücken, insbesondere gegen Ende der sechziger Jahre, in der Periode der Antigona delusa d' Alceste, verführte der Fabrikbetrieb, für den er sich hatte gewinnen lassen, den Dichter zur Nachlässigkeit. Während er früher stolz darauf ist „d' affaticarmi nel studio di nuove favolose inventioni" (Amori d' Apollo e di Leucotoe), strengt er jetzt seine Erfindung nicht mehr besonders an und läßt auch sprachlich nach; die Personen unterhalten sich in ständigen Gemeinplätzen. Immerhin fallen ihm, wie dies ja auch Ellinger anerkennt[1]), auch jetzt noch mühelos glückliche Motive zu, die er nur ganz unüberlegt ausnützt. In den siebziger Jahren tritt dann wieder eine allgemeine Besserung ein, er gestaltet sorgfältiger und feilt die Texte wieder mehr aus. Außerdem enthält z. B. der Orfeo in der Diktion manches Gute, so mit dem Lamento (III, 3) um die von Orfeo verkannte tote Euridice; in Alcibiade (1680) ist die Figur der Phryne wohl geraten, im Teseo 1685 wird jetzt nach französischer Weise der Tanz mit in die Oper gezogen, zu Anfang des ersten Aktes in Gestalt einer Minervafeier; zu Beginn des dritten erscheinen der schlafenden Fedra Mostri, die gleichfalls einen kleinen Tanz aufführen. Der Alcibiades war dem Herzog von Mantua, der Teseo dem Kurfürsten von Sachsen gewidmet; vielleicht haben auch diese Anlässe dazu beigetragen, daß sich Aureli etwas mehr zusammen nahm. Ein Übermaß von komischen Szenen vermag ich bei ihm nicht zu gewahren; in einzelnen Opern, wie Gli Scherzi di fortuna sind sie sogar außerordentlich reduziert.

Aureli ist der Typ des talentvollen Theaterpoeten in einer Periode des Verfalls. Für die Schwächen seiner Schule liefert er schlagende Musterbeispiele. Wer die unnatürliche Verquickung kriegerischer Staatsaktion mit Liebesgejammer an einem besonders albernen Beispiel studieren will, lese I, 5 der Rosilena. Da sehen wir einen der beliebten Stürme auf eine Festung; eine Mine geht in die Luft, Arbaces Krieger nehmen die feindliche Stadt ein, der Held selbst aber steht dabei und singt von seiner Liebespein. Der Schritt von Renaissance zu Barock, in diesem Falle zu Decadence des italienischen Librettos kann wohl nicht sinnfälliger illustriert werden, als durch einen Vergleich von Rinuccinis Euridice

[1]) A. a. O. S. 203.

mit Aurelis Orfeo[1]). Bei Aureli hat Orpheus einen Bruder Aristeo, der Euridice nachstellt und sie auf Schritt und Tritt belästigt; ihm selbst läuft die thebanische Königstochter Autonoe nach, die er früher verführte. Orpheus traut seiner Euridice nicht, belauscht sie, glaubt sie untreu usw. In aller Unschuld fügt der Dichter auch hier der Erzählung der schönen Sage bei, was „si finge“, eine naive Aufzeichnung des eigenen Sündenregisters, und weiht uns noch tiefer in die Tessitura des Dramas ein durch Erklärung, in welchem Licht er seine Personen gesehen habe. Ganz ähnlich wird der schöne Orpheus-Stoff in Minatos La Lira d' Orfeo (Wien-Laxenburg, 1683) verballhornt. Mit Recht wendet sich Belloni[2]) gegen die Vergewaltigung der alten Sagen und Mythen des Tasso und Ariost, der auch Aureli in seinem Medoro (1658) gefrönt hat; es ist aber zu berücksichtigen, daß die venetianischen Dichter dabei also ganz naiv verfuhren, nicht daran dachten, ihren großen Vorgängern unehrerbietig zu begegnen. Im Vorwort der Gerusalemene liberata (1687) sagt Corradi: „Questo non è Poema. È un Drama estratto bensì dal più nobile di tutti i Poemi. Per ridurlo a tale stato non ci ha voluto poca fatica. La conoscerà chi sa ben conoscere. Se in esso dal canto mio non ritroverai che lodare: Loderai almeno quel gran motivo, che ho havuto di farti vedere nelle presenti contingenze sulle Scene dell' Adria ...“

Aureli ist vielleicht der sinnlichste unter diesen sinnlichen Poeten und ein Freund saftiger Dinge [z. B. Rosmonda I, 8; Orfeo III, 6; Rosilena II, 7; Amori d' Apollo III, 13 usw.][3]); aber er findet dabei sowenig etwas Bedenkliches als die meisten seiner Kollegen. Das Publikum wollte es ja so haben. Im Gegenteil, er sagt vielmehr (1680, Vorrede des Alcibiade) seinen Landsleuten: das seien die Dinge, aus denen man ersehe, was man nicht nachahmen solle. „Goderai di qualche scherzo lasciuo, ma però moderato, composto da me à solo fine, che tu impari a sfuggirlo e non ad imitarlo; protestandomi sempre di scherzar con la penna, ma non mai d' equivocar nella Fede.“ Andererseits jedoch waren sich einzelne der Dichter über ihre Produktion und Position auffallend klar. Geradezu verblüffend ist, was Castoreo 1653 in Pericle effeminato sagt: „Se non ho oservato ne il decoro nei personaggi, ne il verisimile negli accidenti, non mi riprendere, perchè seguo l'abuso, introdotto da molti e praticato da tutti. Quelle metafore, che hanno titolo di giocoso, lontane però in qualche parte dalla modestia morale, ascoltele come ti piace; ma sappi, che la mia intentione non è mai stata d' inserirvi l' oscenità; anzi d' indarti a compianger meco la deprorata corutella del Secolo, nel quale la facoltà poetica ... non trovi mezzo per dilettarti che con la sfacciatagine de moti inhonesti ...“

---

[1]) Spitta a. a. O. S. 146 zieht ihn zweckentsprechend heran zum Nachweis der durch Calsabigi im italienischen Libretto wieder hergestellten Einfachheit. Eine Reform gegenüber Venedig setzt freilich lange vor Calsabigi ein, wie z. B. das Textbuch von Händels Admet, um auf ein naheliegendes Beispiel zu verweisen, darzutun geeignet ist. — Bei Spitta findet sich auch eine ausführliche Inhaltsangabe von Aurelis „Elena rapita da Paride“ (1677) S. 136 ff.

[2]) A. a. O. S. 326. — Vergl. auch Neißer, Servio Tullio, Leipzig 1902 (Münchener Dissertation), S. 64.

[3]) Arteaga, der die venetianischen Schwächen (zum Teil in starker Anlehnung an Crescimbeni) schon fast erschöpfend kritisiert, kreidet ihm I, 322 eine dieser Szenen an.

Über Aurelis Leben ist bisher wenig bekannt geworden. Er ist gebürtiger Venetianer und spricht in der Dedikation von Le fortune di Rodope von schwierigen persönlichen Verhältnissen. 1659 hielt er sich in Wien auf und dichtete nach seiner eigenen Angabe für den Hof ein kleines Drama „La virtù guerriera" (Köchel, S. 488, unter Aurellio Amateo). Unmittelbar darauf rief ihn eine Krankheit seines Vaters (der indes erst 1668 starb, s. Vorrede des Artaxerxes) in die Heimat zurück; „costretto ... ad abbandonar (sagt er am 28. Dezember 1684 in der Widmung des Massimo Puppieno an die Kaiserin Eleonore) quelle fortune, che sarebbero state bastanti à felicitarmi sino al sepolcro. Partij, ma col cuore diviso, portandone la metà meco alla Patria, l'altra metá restando a'piedi di V. C. M." usw. Im Jahre, da ihm der Vater starb, verlor Aureli auch seinen einzigen Sohn (Vorrede von Artaxerxes).

Noch weit fruchtbarer als Aureli ist Graf Nicolo Minato aus Bergamo, der 1650 in Venedig auf den Plan tritt und durch seine Wiener Tätigkeit den größten Ruf gewann. Mit diesen Wiener Opernbüchern hat sich die bisherige Literatur ja schon gelegentlich näher befaßt, die venetianischen aber sind ungeachtet einiger Andeutungen Kretzschmars noch eine wahre terra incognita. Es ergibt sich wohl ein andermal Gelegenheit, auf diesen Dichter einzugehen. Die italienische und deutsche Zeit sind bei ihm nicht zu trennen, ihre Charakteristik aber würde erheblich mehr Raum erfordern, als mir an dieser Stelle zur Verfügung steht. — Ein kurzer Hinweis auf zwei andere Venetianer mag diese Studie beschließen. An dem gleichfalls sehr fruchtbaren, auch für Rom und Neapel arbeitenden Mattio Noris[1]) ist insbesondere die ungemeine Lebendigkeit seines Dialogs hervorzuheben, wie sie z. B. in La Zenobia (1666) zutage tritt. Bei Francesco Melosio fesselt z. B. der wirksame Zug, mit dem er in Sidonio e Dorisbe (1642) ägyptische Sitte (einen richterlichen Brauch) für die Verwicklung verwertet und im Prolog formal Neues probiert, indem er dem eigentlichen Vorspiel noch ein kleineres, zwischen Tempo und Donne sich abspielendes Scherzo vorausschickt.

---

[1]) Noris hatte auch Beziehungen zu München. Er widmete der Kurfürstin Adelaide Gedichte (Staatsbibliothek München, Cod. ital. 140, Bavar. 3519).

Totenschau für das Jahr 1925

zusammengestellt von Rudolf Schwartz

Abkürzungen der benutzten Quellen

AMZ = Allgemeine Musik-Zeitung	Mu = Die Musik
BJ = Bach-Jahrbuch (Leipzig)	Musa = Musica sacra
DBJ = Deutsches Bühnen-Jahrbuch (Berlin)	MW = Die Musikwelt (Hamburg)
DMZ = Deutsche Musiker-Zeitung	NMZ = Neue Musik-Zeitung
DTZ = Deutsche Tonkünstler-Zeitung	NZ = (Neue) Zeitschrift für Musik
Kl = Klavierlehrer (Musikpädagog. Blätter)	Orch = Das Orchester
MDO = Musica d'Oggi (Milano)	RMC = Revista Musical Catalana (Barcelona)
MEZ = Die Musikerziehung	RMI = Rivista Musicale Italiana (Torino)
MGKK = Monatschrift für Gottesdienst und kirchl. Kunst	RMTZ = Rheinische Musik- und Theater-Zeitg. (Köln)
MK = Musiker-Kalender (Hesse-Stern)	Si = Signale
MMR = Musical Monthly Record (London)	St = Die Stimme

ZM = Zeitschrift für Musikwissenschaft

BALLING, Michael, Generalmusikdirektor. † 2. September in Darmstadt (59). AMZ 745; Orch 205; DMZ 910; Si 1401; Mu XVIII, 81; NMZ 47, 19; MMR 302; NZ 611; RMC 224.

BARGE, Wilhelm, Flötenvirtuose. † 16. Juli zu Hannover (89). NMZ 46, 528; AMZ 715; NZ 546.

BARNOFSKE, Otto, Konzertagent. † in Berlin (44). AMZ 1054.

BARTH, Arthur, Gründer u. Leiter der Berliner Madrigal-Vereinigung. † in Berlin (58). MEZ 241; NZ 751.

BAUMANN, Emma, Kammersängerin. † im Januar in Leipzig (72). DBJ 89; NZ 178.

BERLENDIS, Edoardo, Komponist. † in Bergamo (47). MDO 274.

BEZZI, Giuseppe, Kirchenmusikdirektor u. Professor am Konservatorium. † in Rom (51). Mu XVIII, 242.

BIBERTI, Robert, Bassist am früheren königl. Opernhause. † in Berlin (70). Mu XVII, 558.

BLÜMML, Dr. Emil Karl, Volksliedforscher und Musikschriftsteller. † 26. April in Wien. ZM VII, 604.

BORGSTRÖM, Hjalmar, Komponist und Musikreferent. † in Oslo (61). Mu XVII, 960; St XX, 22.

BORWICK, Leonard, Pianist. † in Frankreich (58). MMR 302.

BOSSERT, Gustav, Dr. Pfarrer u. Musikschriftsteller. † 29. November in Stuttgart (85). ZM VIII, 188.

BOSSI, Enrico, Komponist. † 21. Februar auf der Überfahrt von Amerika nach Italien (64). Mu XVII, 558; NZ 251; NMZ 46, 296; RMC 111.

BOSSMANN, Gerhard, der bekannte „Trompeter von Vionville". † in Wesel (80). NMZ 47, 180.

BOTREL, Theodore, Komponist, „le Barde breton". † in Quimper (57). RMI, 673.

BRETTLE, Augustin, Domkapitular. † 31. Januar in Freiburg i. Br. (74). Musa 190.

BUGH, Rudolf, dänischer Komponist. † (65). St XIX, 213.

BÜLOW, Werner von, erster Kapellmeister des Nationaltheaters. † 3. Dezember in Mannheim (36). DMZ 1213; Mu XVIII, 323.

CAPLET, André, Komponist. † 24. April in Paris (47). MMR 198; Mu XVII, 718; RMI 490; RMC 224.

CAUCCI, Riccardo, Operettenkomponist. † 17. Juni in Rom. MDO 233.

CHOUDENS, Paul de, Musikverleger. † 6. Oktober in Paris (75). MMR 331; AMZ 953; MDO 338; Mu XVIII, 242; RMC 223.

CICHY, Siegfried, Domkapellmeister und Lehrer am akademischen Institut für Kirchenmusik. † in Breslau (60). ZM VIII, 127; Mu XVIII, 323.

[1]) Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen das Lebensalter. Folgen zwei Zahlen aufeinander, die durch ein Komma getrennt sind, so bezieht sich die erste auf den Jahrgang der betreffenden Zeitschrift. Wo nicht anders bemerkt, ist die Todesstätte zugleich der Ort des Wirkungskreises des Verstorbenen.

COHEN, Franz, Vorsteher der Mozartgemeinde. † in Köln. RMTZ 155.

CROSS, Albert, J., Direktor der Musikschule in Manchester. † 17. Juni in Southport. MMR 212.

DEECKE, Heinrich, ehemaliger Konzertmeister der Oper. † 8. Februar in Karlsruhe (80). DMZ 178; NZ 251; AMZ 178; NMZ 46, 295.

DONAUDY, Steffano, Komponist. † 31. Mai in Neapel (46). MDO 184; Mu XVII, 878; NMZ 46, 547.

ERBEN, Robert, Komponist u. Dirigent. † Oktober in Berlin (63). AMZ 893; NMZ 47, 110; Mu XVIII, 242; NZ 751.

ERLER, Theodor, erster Kapellmeister am Stadttheater. † in Plauen (56). Mu XVIII, 323.

EUTING, Dr. Ernst, Herausgeber der Deutschen Instrumenten-Zeitung. † 21. April in Berlin (51). AMZ 425; NZ 478; Kl 57; ZM VII, 509.

FALL, Leo, Komponist. † 16. September in Wien (52). Si 1438; AMZ 782; DMZ 994; MMR 302; NMZ 47, 47; NZ 611; Mu XVIII, 162; RMC 224.

FEDERHOF-MÖLLER, Gesanglehrer, Komponist, Pianist und Orgelspieler. † in Berlin (67). NZ 251; AMZ 405.

FELLINGER, Maria, die Freundin von Joh. Brahms. † 12. April in Zehlendorf (76). Mu XVII, 718; AMZ 441; NZ 370.

FEURICH, Hermann, Seniorchef der bekannten Pianofortefabrik. † in Leipzig (71). NZ 380.

FORMAN, Alfred, der erste englische Übersetzer von R. Wagners „Ring“. † 21. Dezember in London (85). MMR '26, 50.

FREEMAN, Miss Lucy, Pianistin. † in Taunton (99). MMR 212.

FRIEDRICH WILHELM, Prinz von Preußen, Dr. h. c., Bachverehrer, Mitglied d. Ausschusses und der Kommission für das Bachhaus in Eisenach. † 9. März im „Weißen Hirsch“ bei Dresden (44). BJ S. IX; MGKK 31. Jg., S. 31.

FUCHS, Anton von, der frühere Oberspielleiter des Hof- und Nationaltheaters. † in München (76). AMZ 426; Mu XVII, 639; NZ 315.

GABLER, Maximilian, der frühere erste Klarinettist der Staatskapelle. † in Dresden (66). Mu XVII, 718; NMZ 46, 547.

GARCIA, Gustave, Gesangspädagoge. † 12. Juni in London (89). MMR 212; AMZ 630; Mu XVII, 878.

GEBHARDT, Martin, Professor, Musikdirektor und Organist. † 22. Juli in Potsdam (70). AMZ 697; Si 1320; NMZ 46, 547; NZ 546; MEZ 196; St XX, 23.

GERHARDT-WITEK, Pianistin in Frankfurt a. M. † 25. Juni in Bayreuth. AMZ 662; DMZ 719; NMZ 46, 504; Mu XVII, 878.

GERICKE, Wilhelm, Hofkapellmeister a. D. † in Wien (81). MK 14.

GERLACH, Arthur von, Intendant. † 4. August in Berlin. Mu XVIII, 81; DBJ 92.

GIGOUT, Eugène, Organist. † in Paris (82). AMZ 1054; NMZ 47, 180; NZ 46.

GIPSER, Elsa, Pianistin. † 31. Mai in Berlin. AMZ 587; NMZ 46, 504.

GRAF, Max, Militärkapellmeister. † in Berlin (60). Mu XVII, 960; St XX, 22.

GRASSI, Raffaele, Choreograph. † 3. November in seiner Villa Crescenzago bei Mailand. MDO 338.

GRÜMMER, Detlev, Kammermusikus und Konzertmeister a. D. † in Gera. NZ 178; NMZ 46, 296.

HALLÉN, Andreas, Komponist. † in Stockholm (79). Mu XVII, 639; Si 422; NZ 251; AMZ 281; NMZ 46, 318.

HAMANN, Hugo, Konzertmeister des städtischen Orchesters. † 4. Januar in Leipzig (55). DMZ 52; Mu XVII, 478; AMZ 67; DBJ 89.

HEILMANN, Wilhelm, Hofmusiker a. D. † 14. Dezember in Altenburg. Orch '26, S. XVII.

HELD, Ferdinand, Direktor d. Konservatoriums. † in Genf. NZ 478.

HENNEBERG, Richard, früherer Kapellmeister an der königlichen Oper. † in Stockholm (73). AMZ 933; St XX, 70.

HERTZKA, Julius, Direktor d. vereinigten Stadttheater. † in Brünn. NMZ 47, 110.

HEYSE, Carl, Orgelkünstler. † in Frankfurt a. M. (45). AMZ 133; Mu XVII, 478; NZ 179; NMZ 46, 296; RMC 111.

HILLER, Emil, Königlicher Musikdirektor. † in Breslau (90). NZ 111.

HINDERMANN-GROSSER, Paul, Organist am Großmünster. † in Zürich. NZ 611.

HORSCHLER, Musikdirektor des Stadtorchesters. † in Glogau (57). AMZ '26, 15.

HORWITZ, Karl, Dr., Komponist in Wien. † 24. August in Salzburg (41). Mu XVIII, 162; AMZ 746; NMZ 47, 23; DBJ 94; NZ 611.

HUHN, Charlotte, Sängerin. † 15. Juni in Hamburg (60). DBJ 92; AMZ 646; NMZ 46, 504.

JAELL, Marie, Pianistin. † 7. Februar in Paris (79). Mu XVII, 558; RMC 224.

JAFFÉ, Moritz, Kunstförderer und Komponist. † Frankfurt a. M. (90). Mu XVII, 960.

JENSCH, Georg, Dr., Musikschriftsteller in Breslau, ertrank am 30. Mai beim Baden in der

Oder (34). ZM VII, 604; AMZ 587; NZ 478; Mu XVII, 878; DTZ 412.

JUBB, John, Dirigent der Dannemora Band und Komponist. † im Dezember in Ecclesfield bei Sheffield (73). MMR '26, 19.

JURJEWSKAJA, Zinaida, Opernsängerin in Berlin. † in Andermatt in der Schweiz (33). Si 1927; NZ 46.

KARATYGIN, W. GAWRILOWITSCH, Musikschriftsteller und Musikkritiker. † Ende Dezember in Leningrad. AMZ '26, 94.

KILIAN, Eugen, Dr., Oberregisseur und Dramaturg an der ehemal. Hofbühne zu München. † 24. Juli in Thalheim (63). AMZ 697; NMZ 46, 528; NZ 546.

KIRKBY, Frederick, Violinist. † in Nottingham (93). MMR 235.

KLAASS, Robert, Komponist. † 31. Dezember in Berlin (60). MEZ '26, 24; RMTZ '26, 22.

KOCH-AMORT, Johanna, Harfenistin. † in Basel. MK 14; St XX, 94.

KÖDITZ, Edmund, Musikdirektor und Chordirigent. † in Arnstadt (60). St XX, 46.

KÖRNYCY, Béla von, Heldentenor der Oper. † in Budapest (50). NZ 380.

KÖTSCHER, Hans, Konzertmeister d. städtischen Orchesters. † 2. Juli in Düsseldorf (49). Orch 168; AMZ 681; NMZ 46, 504; Mu XVII, 960; NZ 546.

KRASSUSKI, Hermann, Rektor a. D., Organist u. Kantor an St. Nicolai. † in Elbing (79). Musa 354.

KRAUSS, Siegmund, Kammersänger und Oberspielleiter der Oper. † 4. September in Dessau (66). DBJ 94.

KULA, Eduard, Mitinhaber der Konzertdirektion Robert Sachs. † 30. Januar in Berlin. AMZ 133.

LAMBERT, Edward Frank, Komponist. † 13. November in London (58). MMR 378.

LANG, Karl, Kammersänger, Lehrer an d. Hochschule für Musik. † 16. Juli in Stuttgart (66). AMZ 715; Mu XVII, 960; NZ 546; Kl 67.

LAUCHER, Eugen, Gründer und Leiter des Laucherschen Privatchores. † in Nürnberg. AMZ 662.

LOHSE, Otto, Professor, Kapellmeister u. Komponist. † 5. Mai in Baden-Baden (67). DMZ 485; Mu XVII, 718; NZ 315; AMZ 458; NZ 369; MMR 182; NMZ 46, 436; St XIX, 213; Orch 131; MW V, 32; DBJ 91.

LORENT, Matthieu, Opernsänger. † in Hamburg. St XX, 70.

LÖWE, Ferdinand, Professor, Kapellmeister. † 6. Januar in Wien (61). NZ 85; AMZ 65.

LOEWENSON, Ludwig, Konzertagent. † 27. Dezember in Berlin. AMZ '26, 15.

LUCIA, Fernando de, Tenorist und Gesanglehrer am Konservatorium. † in Neapel (64). RMI 490.

MAJOR, J. Julius, Komponist und Musikpädagoge. † in Budapest (65). NZ 179; DMZ 382; RMTZ 155.

MARSOP, Paul, Prof. Dr., Musikschriftsteller in München. † 31. Mai in Florenz (69). Mu XVII, 839; NMZ 46, 436; Si 1036; DMZ 648; Orch 138 u. 191; NZ 461; Kl 57; St XIX, 252.

MARTIN, Easthope, volkstümlicher Komponist. † in Hampstead (40). MMR 331.

MEISSNER, Johannes, Direktor d. Stadttheaters. † in Heidelberg (66). NMZ 47, 23.

MERRITT, George, Mitglied des Tonica Sol-fa Composition Club. † 5. Dezember in London (77). MMR '26, 19.

METZ, Albert, Direktor des Konservatoriums und Komponist. † in Marosvásárhely (57). NZ 687.

MILLER, William, Tenorist. † auf einer Tournee in Pittsburg (46). Mu XVIII, 81.

MOHRSTATT, Heinrich, Musikpädagoge. † in Stuttgart. Mu XVII, 478.

MOSER, Andreas, Professor, Dr. h. c. Violinpädagoge und Musikgelehrter. † 7. Oktober in Berlin (66). DMZ 1078; AMZ 855; Si 1622; NMZ 47, 67; St XX, 46; NZ 688; Orch 261; Mu XVIII, 242; Kl 48, 7.

MOSZKOWSKI, Moritz, Komponist, Pianist und Klavierpädagoge. † 1. März in Paris (71). Mu XVII, 639; AMZ 242; RMI 490; DMZ 279; DBJ 90.

MÜLLER, Peter, Dr., Kapellmeister der deutschen Nationalkirche Santa Maria dell' Anima und päpstlicher Hausprälat. † 22. August in Rom. Mu XVIII, 162; Musa 354.

NICHOLL, Joseph Weston, Komponist, Violinist und Organist. † in Halifax. MMR 182.

NICOT-BILBAUT-VAUCHELET, Opernsängerin. † im Februar in Paris. Mu XVII, 558.

OTTERMANN, Luise, Gesanglehrerin. † im September in Dresden (67). AMZ 801; Mu XVIII, 162; NMZ 47, 67.

PALECZEK, Albin, Chormeister des Schubertbundes. † in Brünn. St XX, 70.

PASCHALIS-SOUVESTRE, Adelina de, Gesangspädagogin. † in Dresden (81). Mu XVII, 639; NZ 380; St XIX, 213.

PASSOW, Adolf, Professor Dr., Begründer des otophysiologischen Instituts an der Universität Berlin. † in Utrecht (68). St XX, 111; MEZ '26, 24.

PECHER, Fritz, Organist. † 13. Februar in Cottbus. MK 15.

PETZOLD, Max, Musikdirektor. † 6. November in Anclam. NMZ 46, 296.

PICKSTEINER, Soma, Professor, Violinist und Lehrer am Konservatorium. † in Wien (56). NZ 611.

PIELKE, Walter, Geheimrat, Professor Dr., Halsarzt und Gesangspädagoge. † 20. Februar in Berlin (77). St XIX, 136; Mu XVII, 558; NZ 251; AMZ 221.

PILGRIM, Harry von, Hauptschriftleiter des Deutschen Reichsanzeigers und Vorsitzender der Bruckner-Vereinigung. † 27. August in Berlin. Mu XVIII, 162; St XX, 70; MK 15.

PLASS, Johannes, Pastor a. D., kirchenmusikalischer Schriftsteller. † 28. November in Heppenheim (74). MGKK 31, 47.

POIRÉE, Elie, ehemaliger Bibliothekar u. Leiter der Sammlung „Les musiciens célèbres". † 26. Mai in Paris (75). ZM 604.

POMPEI, Edoardo, Kapellmeister am Teatro Quirino. † in Rom. MDO 233.

POSSE, Wilhelm, Professor, der einstige Soloharfenist der Opernkapelle und ehemal. Lehrer an der staatlichen Hochschule für Musik. † in Berlin (75). DMZ 672; AMZ 646; Orch 168; NMZ 46, 504; Mu XVII, 878; NZ 546.

QUASDORF, Paul, Professor, Klavierpädagoge am Konservatorium. † 24. Januar in Leipzig. NZ 111; AMZ 178.

RAMANN, Marie, Pianistin und Musikpädagogin. † 25. Januar in Dresden (86). AMZ 222; NMZ 46, 271.

RAPPOLDI-KAHRER, Laura, Pianistin. † 1. August in Dresden (72). NMZ 46, 547; Si 1316; AMZ 713; DMZ 886; Mu XVIII, 81; Kl 48, 7.

RESZKE, Jean de, Operntenor. † 15. April in Nizza (75). Mu XVII, 718; NZ 315; AMZ 369; DMZ 382; RMI 490; DBJ 91.

REYNOLDS, W. B., Komponist. † 29. Mai in Belfast. MMR 235.

RICCI, Vittorio, Musikschriftsteller. † 25. April in Florenz (67). RMI 490.

RIGUTINI, Silvio, Gesangspädagoge, ehemaliger Lehrer am Kochschen Konservatorium. † in Frankfurt a. M. (68). AMZ 262; NZ 251.

RÖSCH, Friedrich, Hofrat Dr., Vertreter d. deutschen Musikerschaft im Reichswirtschaftsrat. † 29. Oktober in Berlin (62). AMZ 922 u. 952; DMZ 1003; Orch 256; NMZ 47, 110; Mu XVIII, 242; Si 1723; DTZ 395; NZ 741; MEZ 272; Kl 48, 6.

RÜHLE, Richard Alexander, Musikalienhändler. † 3. April in Berlin (66). DMZ 382.

SATIE, Erik, Komponist. † 5. Juli in Paris (60). MMR 235; MDO 233; NMZ 46, 504; RMI 491; AMZ 697; NZ 546; Mu XVIII, 81; RMC 224.

SCHAMBONY, Heinrich, Chorregent. † Ende März in Burghausen a. d. Salzach. Musa 193.

SCHLETH, Karl, Obermusikmeister a. D. † 18. Dezember in Magdeburg (64). DMZ '26, 6.

SCHMOCK, Julius Edgar, Konzertsänger. † 2. Dezember in Berlin (52). AMZ 1034; Orch 288; DTZ '26, 15.

SCHREINER, Kleophas, Kapellmeister. † in Altona (88). NZ 179.

SCHUBERT, Franz, der frühere Konzertmeister der Staatskapelle. † in Dresden (71). Mu XVII, 798.

SCHUSTER, Heinrich, Professor, Violinvirtuose. † 17. März in München. MK 15.

SETACCIOLI, Giacomo, Direktor des Konservatoriums in Florenz, Komponist und Theorielehrer. † 5. Dezember in Siena (57). MDO 354; MMR '26, 19.

SHARPE, Herbert, Pianist und Professor am Royal College of music. † 14. Oktober in London (64). MMR 331.

SORIN, Musikpädagoge. † in Moskau. Mu XVII, 558.

SPANGENBERG, Heinrich, Komponist in Wiesbaden. † 27. September in Darmstadt (65). AMZ 818; St XX, 46; Mu XVIII, 242.

SPIELTER, Hermann, Dirigent der Beethovengesellschaft. † in New York. AMZ 973.

SPIERING, Theodor, Violinist und Dirigent. † in München (54). NMZ 46, 567; MEZ 173; AMZ 713; Mu XVIII, 81; NZ 611.

STACKELBERG, Freiherr, Constantin von, Intendant d. früheren Kaiserl. russ. Hoforchesters. † 30. März in Reval (77). Si 1110; DMZ 598; AMZ 614; Mu XVII, 798; NZ 478.

STRÜMPELL, Adolf von, Geheimrat, Professor Dr. † Januar in Leipzig (72). NZ 110.

SUSSMANN-BURMESTER, Johanna, Pianistin. † in Hamburg. Mu XVII, 960; St XX, 22; NZ 611.

SZEPESSI, Bela, Violinbauer. † 8. April in Schruns (69). MMR 235.

THARI, Eugen, Musikschriftsteller. † in Dresden (54). AMZ 697; Si 1319; NMZ 46, 547; Kl 67; NZ 611.

TRAUTMANN, G., Professor, akad. Musikdirektor. † in Gießen. NZ 611.

TREBICZ-SALTER, Julie, Konzertsängerin. † in Karlsbad (63). AMZ 730; NMZ 47, 23; DTZ 310; NZ 611.

TREICHLER, Willy, Cellist. † in Basel (49). NZ 478.

TULLINGER, Paula, einstige Sängerin am Stadttheater. † in Leipzig (64). Mu XVII, 558.

UHL, Josef, Musikpädagoge und Komponist. † in Wien (72). NZ 315; AMZ 474.

VANDINI, Guido, Komponist aus Lucca. † in Florenz. MDO 274.

VOLKSTEIN, Pauline, Komponistin. † 6. Mai im Sophienhaus zu Weimar (76). NMZ 436; MW V, 32.

WATT, H. J., Musikwissenschaftler. † in Glasgow. MMR 378.

WEIMERSHAUS, Emil, 2. Konzertmeister des Badischen Landestheaterorchesters. † 17. Dezember in Karlsruhe (51). DMZ '26, 5.

WEINBAUM, Paula, Konzertsängerin. † in Berlin. AMZ 973.

WENGERT, Julius, schwäbischer Komponist u. Dirigent. † in Lugano (54). NMZ 47, 92; NZ 688; Mu XVIII, 242; AMZ 973.

WERNER, Karl, Musikschriftsteller und Chorleiter. † in Frankfurt a. M. (41). Mu XVII, 478.

WILSNACH, Hedwig, Gesangspädagogin. † 3. September in Berlin (79). Kl 67.

WINDERSTEIN, Hans, Professor, Generalmusikdirektor in Nauheim. † 23. Juni an den Folgen einer Operation in Hanau (70). Orch 167; AMZ 646; NZ 478; Mu XVII, 878; MEZ 173; NMZ 46, 547.

WIT, Paul de, Redakteur, Instrumentensammler und Tonkünstler. † 10. Dezember in Leipzig (74). ZM VIII, 254; NMZ 47, 173; RMTZ 26, 10; NZ '26, 46.

WITEK, Vita, s. unter Gerhardt-Witek.

WÖHLBIER, K. A. F., Königl. Musikdirektor, ehem. Leiter der Kapelle der II. Matrosendivision zu Bremen. St XIX, 252.

VERZEICHNIS

der

in allen Kulturländern im Jahre 1925 erschienenen

Bücher und Schriften über Musik

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen [1])

Von

Rudolf Schwartz

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben*

I.

Lexika und Verzeichnisse

Almanac de la Sardana (Alt. Tanz). Barcelona ['26], Editorial Popular. 8°. 63 p., mit Abb. Pts. 1.

Ausstellung Das deutsche Buch, Berlin. Bücher, Kunst, Musikalien. Veranst. v. d. Lessing-Hochschule. 1925. 7.—23. Nov. 1925. „Haus Merkur", Berlin. Berlin, Werk-Verl. [Leipzig, B. Hermann & G. E. Schulze in Komm.] 8°. LXXI, 55 S. ℳ —.50.

Braun, Josep. Diccionari litúrgic. Traducció de l'alemany al català per A. Griera. Barcelona, Foment de Pietat Catalana. 8°. 332 p.

Bremer [Frdr.]. Handlexikon d. Musik. Hrsg. v. Bruno Schrader. 5. Aufl. der neuen Ausg. (Reclams Univers.-Bibl. Nr. 1681/1686.) Leipzig, Reclam. kl. 8°, 549 S. ℳ 1.80.

Bultingaire, Léon. Inventaire des périodiques scientifiques des bibliothèques de Paris. Fasc. 1. Paris ['24] Masson & Cie. 8° à 2 col., XV, 320 p.

Dunstan, Ralph. A Cyclopædic dictionary of music. 4th ed., enl. and rev. London, K. Paul. 8°. 642 p. 25 s.

Eaglefield-Hull, A. Das neue Musik-Lexikon*. Nach dem Dictionary of modern music and musicians bearb. von Alfred Einstein. Etwa 10 Liefrgn. Berlin, M. Hesse. gr. 8°. Je ℳ 1.75.

Eitner, Rob. Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker u. Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte d. 19. Jhs. Bd. 5. Hainglaise-Kytsch. [Desgleichen.] Bd. 7. Milleville, Francesco-Pluvier. Leipzig, Breitkopf & H. Lex. 8°. Je ℳ 12. Subskript.-Pr. je ℳ 10.

Emery, F. B. The violinist's dictionary s. Abschnitt VIII.

Favilli, Enrico. Il piccolo Fétis: dizionario biografico dei musicisti e dei principali fabbricanti di strumenti, dalle origini leggendarie della musica ai tempi moderni. IIda ed. Piacenza, Tarantola. 16°. 526 p. L. 12.

Glover, C. H. The Term's music. (Musician's bookshelf.) London, K. Paul. 8°. 184 p. 4 s. 6 d.

Haapanen, Toivo*. Verzeichnis der mittelalterlichen Handschriftenfragmente in der Universitäts-Bibliothek zu Helsingfors. II. Gradualia lectionaria missae. Helsingfors Universitetsbiblioteks skrifter VII. Helsingfors, (Universitätsbibliothek). gr 8°. XI, 96 S.

Hennings, Johs. Kleiner Führer durch die ältere und neuere Männerchorliteratur. Hamburg, H. Kampen. kl. 8°. 108 S.

Hitzig, Wilhelm*. Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel. 1. Musik-Autographe. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°, VI, 50 S. mit 1 Taf. ℳ 4.

---

[1]) Die Kenntnis der in Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland, Spanien und Rußland erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren: Prof. Dr. Angul Hammerich in Kopenhagen, C. F. Hennerberg, Bibliothekar an der Königlichen Musikakademie in Stockholm, Dr. Bechholm in Bergen, Dr. Toivo Haapanen in Helsingfors, Dr. Igini Anglès, Bibliothekar an der Biblioteca de Catalunya in Barcelona und S. Ginsburg, Professor am russischen Institut für Kunstgeschichte in Leningrad. Für die übrige außerdeutsche Musikbibliographie bin ich der Bibliothek des Börsenvereins der deutschen Buchhändler in Leipzig zu Dank verpflichtet. Die Titel der Doktordissertationen wurden mir von den betreffenden Herren Dozenten freundlichst übermittelt. — Die in Rußland erschienenen Werke haben russischen Text.

Hohlfeld, Johs. Verzeichnis der Alten Herren der Deutschen Sängerschaft (Weim. C. C.) Bearb. 1925. Leipzig, Elsterstr. 35, Verlag der Dtsch. Sängerschaft, Bundesarchiv. kl. 8°. XIX, 656 S., m. Fig. ℳ 3.

Holt, Roland. A list of music for plays and pageants, with practical suggestions. New York, Appleton. 8°. 104 p., $ 1.

Katalog* der Musikabteilung der öffentl. Bibliothek der Universität Basel und der in ihr enthaltenen Schweizerischen Musikbibliothek. (Vorw. Gust. Binz). Bd. 1. Musikal. Kompositionen. Basel, Universitätsbibliothek. 4°. XI, 141 S. Fr. 5 u. Porto.

Kozew, S. Verzeichnis der Musikalien für Lenin-Abende. [Herausgegeben vom „Glawpolitproswet"]. Moskau, Verlag „Doloj Negranotnost". gr. 8°. 64 S. mit Noten.

Lerche, Julius. Das Wort zum Lied. 2000 der beliebtesten Konzertlieder im Texte. 2. Aufl. Berlin, Bote & Bock. 8°. 338 S. Geb. ℳ 4.50.

Mattfeld, Julius. The folk music of the Western hemisphere. A list of references in the New York Public Library. Compiled by J. M., Music Division. (Reprint. with additions from the Bulletin of the New York Public Library Nov. and Dez. 1924.) New York, Printed at the N.Y. P. Library. 8°. 74 S.

Musique adresses universel 1925—26. Adreßbuch des Musikalienhandels der ganzen Welt. Publication de l'office général de la musique. Directeur-Fondateur A. Bosc. Allmonatl. Nachträge in der Zeitung „Musique et Instruments". Paris, Office général de la musique. Die große Ausg. ℳ 20; kl. Ausg. ℳ 16.

Nestmann, Alf.* Die deutsche Weihnachtsmusik. Verzeichnis der dtsch. Weihnachtsmusikalien, gesammelt u. krit. nach Wertklassen eingeteilt. Nebst einem Vorwort „Weihnachtsmusik" von Dr. Adolf Aber. Leipzig, Selbstverlag, Funkenburgstr. 26. 8°. 142 S , mit 1 Titelb. Vergriffen.

Niemann, Walter. Taschenbuch für Klavierspieler. Kleine Elementarlehre, Fremdwörter u. Sachlexikon. 5. durchges. Aufl. d. „Klavier-Lexikon". Leipzig, Kahnt. 16°. 120 S. ℳ 2.

Nougué, Édouard. La littérature du violoncelle. Choix de morceaux classés par difficultés et annotés. Paris, Delagrave. 8°. 181 p., fr. 10.

Osmin [d. i. Heinr. Simon]. Prof. Kalauers Musiklexikon u. a. musikal. Schnurren. 7. verm. Aufl. Leipzig, Steingräber-Verl. kl. 8°. 71 S., ℳ 1.50.

Panum und **Behrend.** Illustreret Musik-Lexikon. Heft 5—8. [Dän. Text] Kopenhagen, Aschehong & Co. Je Kr. 2.

Portal, Charles. Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Tarn du XIIIe aux XXe siècle. Albi, Impr. coopérative du Sud-Ouest. 8°. XIX, 333 p., fr. 25.

Rapee, Erno. Encyclopedia of music for pictures. New York, Belwin. 8°. 520 p., $ 6.

Refardt, Edgar*. Verzeichnis der Aufsätze zur Musik in den nichtmusikal. Zeitschriften der Universitätsbibliothek Basel, abgeschlossen auf den 1. Januar 1924. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XVIII, 105 S., ℳ 4.

Sanbye, M. L. Kleines Musik-Wörterbuch. [Dän. Text.) Kopenhagen, Skandinavischer Musikverlag. 8°. 40 S.

Schaffen, Musikalisches, und Wirken aus drei Jahrhunderten. Sein Fortleben in der Gegenwart. Ausstellung musikgeschichtlicher Drucke, Handschriften u. alter Musikinstrumente. [Veranstaltet von:] Staats- u. Universitätsbibliothek, Museum für hamburgische Geschichte. [Katalog.] Hamburg, Curiohaus: Gesellschaft der Freunde des vaterländ. Schul- u. Erziehungswesens, Ausschuß für Musik. gr. 8°. VI, 89 S., 8 Taf., ℳ 1.50.

Scheurleer, D. F. Catalogus van de muziekwerken en de boeken over muziek [in het] Muziek-historisch museum van dr. D. F. Scheurleer. Register. 's-Gravenhage, M. Nijhoff. gr. 8°. III. 166 p., Geb. f 10.

Sorbelli, Albano. Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia, opera fondata dal Prof. Giuseppe Mazzatinti. Vol. XXXI (Prato-Vercelli-Novara). Firenze, Olschki. 8°. 225 p.

Subject index to periodicals, 1921. Section H., Music. London, Grafton. 8°. 13 pag. Geb. 2 s. 6 d.

Theatergeschichte. Bearb. von Friedr. Michael. Musikwissenschaft. Bearb. von Rudolf Schwartz. Das Schrifttum d. J. 1924. Leipzig, Verlag des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler. 8°. 99 S., M. 3. = Jahresberichte des Literar. Zentralblattes über die wichtigsten wissenschaftl. Neuerscheinungen des gesamten deutschen Sprachgebietes — Jg. 1, Bd. 13.

Vannes, René. Dictionnaire universel de terminologie musicale. Epinal, R. Vannes. 8°. 230 p. fr. 12,50.

Verzeichnis* der im Jahre 1924 im Deutschen Reiche und in den Ländern deutschen Sprachgebietes erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. In alphabet. Ordnung nebst systemat. geordn. Übersicht u. einem Titel- u. Text-Reg. (Schlagwort-Reg.) Jg. 73. 1924. Leipzig, Hofmeister. 4°. VII, 303 S. ℳ 24.

Was man heute singt? Bd. 19, 20, 21, 22. Köln, Wamashi-Verlag J. Böttger. 16°. 16 S. Je ℳ 0,20. Bd. 21 (32, 8 S., ℳ 0,30).

Wit, Paul de. Welt-Adreßbuch der Musikinstrumenten-Industrie. 1925/1926. Tl. 1: Deutschland, Österreich, Tschechoslowakei. gr. 8°. XX, 825 S. Geb. ℳ 25.

II.

Periodische Schriften.

Von den laufenden Zeitschriften sind nur die Neuerscheinungen angezeigt.

Almanach* der Deutschen Musikbücherei. Hrsg. von Gustav Bosse. [Jg. 4.] 1924/25. Regensburg ('24), Bosse. 8°. 352 S. m. Abb., mehr. Taf., 1 faks. Brief. Geb. ℳ 3.

Almanach der städt. Schauspiele Baden-Baden. Hrsg. von Werner Hugo Kaufmann. (Jg. 1.) Spielzeit 1925. Baden-Baden, J. Pfeiffer. gr. 8°. 80 S. m. Abb.

Annuaire de l'association des artistes musiciens, fondé en 1843, par le baron Taylor. 82e année 1925. Paris, impr. Chaix. 8°. 163 p.

Anuari dels Amics de l'Art litúrgic. Esglésies, altars, indumentària. Barcelona, Cercle Artístic de Sant Lluc. 8°. 202 p. mit Abb., LXXV m. Abb. vom Art litúrgic contemporani a Catalunya. Pts. 10.

L'Avenir musical et excursionniste. Paraissant le 1er et le 16 de chaque mois. Organe de la Fédération musicale des B.-du-Rh. et de la Fédération provençale des Sociétés excursionnistes, sportives, éducation physique. Ire année. Marseille, administration, 7, quai du Canal. Fol. Jährl. fr. 10.

Bärenreiter-Jahrbuch, Das. Hrsg. von Karl Vötterle. Folge 2. 1925. Mit der auch einzeln erhältl. Beil. „Wer sich d. Musik erkiest ..." 1 Bildtaf. Joh. Seb. Bach [Abb. u. mehr. Taf.] Augsburg, Bärenreiter-Verlag. gr. 8°. 56 S. ℳ 0,75, für Mitglieder d. Finkensteiner Bundes kostenlos.

Beethoven-Forschung.* Lose Blätter. Hrsg. v. Theodor Frimmel. H. 10. Mödling, J. Thomas. 8°. S. 37—60. ℳ 1.

Beethoven-Jahrbuch*, Neues. Begr. u. hrsg. von Adolf Sandberger. Jg. 1. Augsburg ('24), B. Filser. gr. 8°. 227 S. ℳ 10.

Blätter, Stimmwissenschaftliche, für Kultur und Kritik des Kunstgesanges. Herausgeber Otto Iro. 3. Jg. 1926. Wien, Verlag der Stimmbildung. 8°. Erscheinen vierteljährlich. Jährlich ℳ 3.

Blätter, Theaterwissenschaftliche. Fachorgan f. d. Wissenschaft, Kunst, Technik und Kultur des Theaters. Hrsg.: Bruno Th. Satori-Neumann und Walter Norbert. [Jg. 1.] 1925. (24 Hefte.) Berlin, Hermann Baswitz. 4°. Viertelj. ℳ 1,50.

Bolletino liturgico ambrosiano. Anno I, (n° 1., gennaio 1925). Red.: sacer. Cesare Dotta. Milano, Piazza Duomo, n° 16. 8°. Jährl. L 7.

Breitkopfs Nachrichten an den Musikalienhandel aller Länder. Nachrichten und Werbeblatt für das Haus Breitkopf & Härtel. 1. Jg. 1925. Erscheint 14tägig. Leipzig, Breitkopf & H. 4°. Unentgeltlich.

Bühne, Podium, Film, Radio. Wochenschrift f. Theater, Musik, Kunst, Kritik, Kino, Vereine. Veröffentlichungs-Organ d. städt. Schauspiel- u. Opern-Aufführungen. Hrsg. u. Schriftleiter: A. Himmele. (52 Nrn.) Pforzheim, D. Weber. gr. 8°. Viertelj. ℳ 3.

Bühnenfreund, Der. Halbmonatsschrift. Hrsg.: Siegmund Benedict und Reinhard R. Braun. Jg. 1. 1925. (24 Hefte.) Elberfeld, Regi-Verlag. 4°. Jedes Heft ℳ 0,35.

Bühnen-Jahrbuch*, Deutsches. Theatergeschichtl. Jahr- und Adressenbuch. Hrsg. v. d. Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen. Jg. 37. 1926. Berlin W 62, Keithstr. 11, Genossenschaft Dtsch. Bühnen-Angehörigen. 8°. XVI, 856 S., mehr. Taf. Geb. ℳ 6.

Bühnenvolksbund, Der. Reichsblätter d. BVB. (Verantw.: Wilh. Carl Gerst.) Jg. 1. 1925. (5 Hefte.) Berlin, Verl. d. Bühnenvolksbundes. gr. 8°. Jährl. ℳ 2,40; f. Mitgl. kostenlos.

De Musica. Zeitschrift der Musikabteilung des Russischen Kunsthistorischen Staatsinstituts. Heft 1. Leningrad, Verlag „Academia". gr. 8°. 130 S. Rub. 1,30.

Flugschriften zur Musikpflege im Volk. Sonderdruck aus den Zeitschriften des Steingräber-Verlags. [Leipzig], Steingräber. 4°. 12 S. ℳ 0,25.

Girondine, La. Société musicale, dramatique et littéraire, fondée le 5 avril 1868. Bulletin mensuel de la société. Ire année. (No. 1, Nov. 1924.) Bordeaux, Impr. coopérative, 16, rue Siméon. 8°. 26 p.

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters für 1924. Hrsg. von Rudolf Schwartz. 31. Jg. Leipzig, C. F. Peters. Lex. 8°. 104 S., Musikbeil. 8 S. ℳ 5.

Jahrbuch* des Deutschen Sängerbundes. Amtl., alljährl. erscheinendes Handbuch d. Deutschen Sängerbundes. Bearb. von E. Schlicht. (Jg. 1.) Dresden ('26), W. Limpert. 8°. 307 S. m. Abb. ℳ 2.

Jahrbuch der städt. Bühnen, Düsseldorf. (Hrsg. Müller-Müller. Jg. 1.) Spielzeit 1924—25. Düsseldorf, Lintz. gr. 8°. IV, 98 S. m. Abb.

Jahrbuch der Vereinigung der Theaterfreunde für Altenburg u. Umkreis. Schriftl.: Karl Gabler. (Jg. 1.) 1925. Altenburg, Piererache Hofbuchdr. gr. 8°. 76, XIV S. m. Abb. ℳ 1.

Jahrbuch des Zürcher Stadttheaters. Hrsg. von Paul Trede. Jg. 3. 1924/25. Zürich, Stadttheater. gr. 8°. 113 S., 12 S. Abb. Fr. 2.

Kirchensänger, Der katholische. Organ d. Cäcilien-Vereins der Erzdiözese Freiburg. Red.: Karl Schweitzer. [Jg. 1.] (12 Nrn.) Freiburg i. Br., Münsterplatz 33. 4°. Viertelj. ℳ 0,75.

Lautenspieler, Der. Zeitschrift für stilgerechtes Lautenspiel. (Hrsg.: Niels Sörnsen. Jg. 1. 1925. 12 Hefte. Hamburg 8, Luisenhof 100, C. Holler. gr. 8°. Jährl. ℳ 5.

Männerchor, Der. Zeitschr. zur Erforschg. des Wesens u. d. Geschichte d. Männerchors. (Hrsg. J. Butz.) Jg. 1. 1925. (12 Hefte.) Bonn a. Rh. (Weberstr. 21), Fr. J. Butz. gr. 8°. Viertelj. ℳ 1,50. Einzelh. ℳ 0,50.

Mundo Musical. Revista mensual ilustrada. Organo del Sindicato Musical de Cataluña. Barcelona (Nr. 1, Mai 1925). Jährlich Pts. 4.

Music and youth. Vol. 4. 1924. Illus. London, Evans Bros. gr. 8°. 230 p. 7 s. 6 d.

Musikalische Bildung. Sammlungen von Aufsätzen über pädagogische, wissenschaftliche und soziale Probleme des Musiklebens. [Moskau], Verlag des Moskauer Staatskonservatoriums. gr. 8°. 64 S., 5 Tab.

Musikblätter für die „Deutsche Jugend". (Schriftl. Heinr. Schumann.) Jahr 1. 1925. (Hamburg, Neuland-Verl.) gr. 8°. Jedes Heft ℳ 0,25.

Musikbote. Gel. von Otto Siegl. Jg. 1. 1925. [12 Hefte.] Wien, Doblinger. gr. 8°. Viertelj. ℳ 1,80.

Musik im Leben s. vor. Jahrbuch.

Musikinstrumentenbau, Der. The construction of musical instruments. La construcción de instrumentos de música. Fach- u. Export-Zeitschrift für die gesamte Musikinstrumenten-Fabrikation u. Handel. Jg. 2. 1925. (24 Nrn.) Berlin W 30, Barbarossastr. 38, P. Vogel. 4°. Monatl. ℳ 0,50.

Musikjahrbuch, Deutsches. Hrsg. von Rolf Cunz. Bd. 2/3. Essen, Th. Reismann-Grone. 8°. XII, 401 S. Geb. ℳ 9.

Musiker-Kalender f. 1926. 38. Jg. Berlin, Allgemeiner Deutscher Musiker-Verband, 31, Bernburger Str. kl. 8°.

Musiker-Kalender* v. Hesse-Stern, Vereinigter. Jg. 48. 1926. Tl. 1. [2] Bd. 1, 2. Berlin, M. Hesse Verl. 16°. 160; 422; 723 S. Lw. u. geh.

Musiker-Kalender, Süddeutscher. Hrsg. vom Süddeutschen Musiker-Verband, E. V., Sitz Heidenheim-Brenz. 1925. Aalen, Süddeutsche Musiker-Ztg. 16°. 108 S., Schreibp. ℳ 0,80.

Musik-Kalender, Spemanns. 1926. [Stuttgart, Spemann.] gr. 8°. 55 Bl. m. Abb., 12 Taf. ℳ 2. [Wochenabreißkalender.]

Musiklehrer-Kalender, Deutscher. Hrsg. von Rich. Krentzlin. Berlin, Schlesinger. ℳ 2.

Musik- u. Sänger-Freund, Hessischer. Illustr. Zeitschr. mit regelmäßigen Musikbeilagen für Männergesang, gem. Chöre, Dirigenten u. Sänger. Schriftleiter: Carl Kirsch, Fulda. 1. Jg. Fulda, Sturmiusstr. 9. 4°. Erscheint am 15. jeden Monats. Jährlich ℳ 4,50.

Musik-Magazin. (Organ d. Verbandes d. deutschen Konzertdirektionen e.V.) Zeitschrift für Künstler-Propaganda. Verantw.: Fritz Seibert. Jg. 1. (6 Hefte.) Berlin, Paul Speier & Co. [Komm.: Breitkopf & H., Leipzig.] 2°. Einzelheft ℳ 0,50.

Musique et théâtre. Le moniteur musical et théâtral. Revue bi-mensuelle. No. 1. 15 mars 1925. Paris, impr. Lang, Blanchong et Cie. 4°. Jährlich fr. 80.

Musikwiedergabe, Die, und deren verwandte Gebiete. Zeitschr. f. d. Reform des gesamten Musikwesens. Schriftl.: Josef Weiss. [12 Nrn.] 1. Jg. (Nr. 1. 1. Dezember 1925.) Berlin, Gebr. Mangelsdorf. 4°.

Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. 113. s. Abschnitt V unter Cornelius, Peter. 114. unter Debussy.

Nitzsche, Curt. „Sänger herbei!" Ein Sänger-Taschenbuch. Dresden-A., Moritzstraße 12: R. Lange. gr. 8°. 36 S. m. Fig., 1 Taf. ℳ 0,60.

Orchester, Das. Amtl. Blatt d. „Reichsverbandes deutscher Orchester und Orchestermusiker". Schriftl.: Reinhold Scharnke. Jg. 2. (24 Nrn.) Berlin SW 68, Lindenstr. 16/17, Louis Borchardt. 4°. Monatl. ℳ 1.

Orchesterstimmen. Monatsblatt der Münchner Orchestervereinigung E. V. [Verantwortlich: Rich. Müller.] 1. Jg. [1925.] München, Maffeistraße 7. 8°.

Orfeó Català a Roma, L'. Barcelona ('25). 4°. (Mit Abb.) 138 p. Pts. 3.

Organists' benevolent league. 15th annual Report 1924. [Kein Verlagsort und Verleger angegeben.]

Organon. Ein Blatt zur Pflege und Förderung kathol. Werte: Liturgie, Musik, Kunst, Literatur, Wissenschaft, Natur. Schriftl.: A. Zehelein. Jg. 2. 1925. (12 Hefte.) München, Schloß Biederstein, Kreuz-Verlag. 8°. Jährl. ℳ 4. Einzelh. ℳ 0,40.

Rushworth and Dreaper. Concert Calendar 1925/6. Liverpool, Islington.

Sängerzeitung, Mitteldeutsche. Sängerbund an der Saale. (Verantw. A. Kinsky.) [1. Jg.] 1925. (12 Nrn.) Nr. 1. Okt. Halle, Sängerbund a. d. Saale, L. Wucherer Str. 6. 4°. Jede Nr. ℳ 0,30.

Scheinwerfer, Der. Monatsberichte a. d. Opern- und Konzertleben. Herausgeber: Egon Benisch u. Erich Hohmann. (2. Jg. der „Vox populi".) Nr. 1. Sept. 1925. Charlottenburg, Bismarckstraße 87, Otto Lax. 8°. Jedes Heft ℳ 0,50.

Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (1851—1925). Bulletin n° 75, Année 1923—1924. Paris ('24), siège social, 10, rue Chaptal. 8°. 223 p.

Spielplan, Der. Berliner Wochenkritik. Hrsg.: Kurt Groetschel u. Alfons Greeven. (Jg. [1]. 1925.) Nr. 1. Oktober. 52 Nrn. Berlin-Wilmersdorf, Uhlandstr. 61. gr. 8°. Viertelj. ℳ 1,25.

Staatsoper, Die, Berlin 1919 bis 1925. Ein Almanach. Hrsg. von Julius Kapp. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. kl. 8°. 208, XXIV S., zahlr. Taf., 1 Pl. Kart. ℳ 4,50.

Stimmwart, Der. Zeitschrift d. Gesellschaft f. Stimmkultur. Hrsg.: George Armin. Jg. 1. 1925/26. (Etwa 10 Hefte.) Berlin, W. Fiebig. gr. 8°. Jährl. ℳ 8.

Tänzer, Der. Das Blatt f. Tanz u. Gesellschaft. Alleiniges amtl. Organ d. Reichsverb. zur Pflege d. Gesellschaftstanzes. Chefred.: Burghard Frh. von Reznicek. Jg. 2. 1925. (24 Nrn.) Berlin S 14, Adolph Fürst & Sohn. 4°. Einzelnr. ℳ 0,60.

Theater-Almanach, Hallescher. Halle a. d. Sa., Mitteldeutscher Verlag. gr. 8°. 70 S. m. Abb. ℳ 1,50.

Theaterkultur. Hrsg. v. Rich. Elsner. (Wahres Deutschtum. H. 2.) Berlin-Pankow ('24), Verl. der Deutschen Kulturgemeinschaft. Leipzig, Fleischer in Komm. gr. 8°. 32 S. ℳ 0,60.

Theater- und Musik-Kalender für das Jahr 1925. Leningrad, Verlag „Dwigatel". 8°. 16, 378 8. S.

Tonkunst-Kalender, Rob. Forbergs, 1926. Leipzig, Forberg. gr. 8°. 58 Bl. m. Abb. ℳ 2. [Wochenabreißkalender.]

Toulouse-Spectacles. Organe hebdomadaire de la vie artistique. Ire année. 1924. Toulouse, Impr. toulousaine. 8°. Jährl. fr. 15.

Volkstanz, Der. Geleitet von Elfriede Cario. [Jg. 1.] 1925. 6 Hefte. Leipzig, Teubner. 16 × 22 cm. Jedes Heft ℳ 0,30.

Wegweiser, Der. Blätter d. Bayer. Landesbühne. (Geleitet von Ernst Leop. Stahl.) [Jg. 1.] Spielj. 1924/25. H. 1. München, Prinzregententheater: Deutsche Landesbühne. 8°.

III.

Geschichte der Musik

(Allgemeine und Besondere).

Barni, Enrico. Piccolo contributo alla storia della musica. Pavia, tip. Popolare. 8°. 7 p.

Barrett, William Alex. English church [music] composers. With extra chapters by G. H. Beard. With frontis. London, S. Low. 8°. 197 p. 2 s. 6 d.

Bartlett, J. Vernon. Early church history: a sketch of its first four centuries. London, R. T. S. 8°. 256 p. 3 s. 6 d.

Bauer, Marion, and Ethel Peyser. How music grew, from prehistoric times to the present day. New York, Putnam. 8°. 621 p. il., $ 4,50.

Behn, Friedrich. Die Musik d. Altertums. Mit 20 Abb. (Kulturgeschichtl. Wegweiser durch d. römisch-german. Central-Museum Nr. 7.) Mainz, L. Wilckens in Komm. 8°. 40 S. ℳ 0,50.

Berthon-Chincholle Mme. La musique à travers les âges. Tableau synoptique. Publié avec l'approbation de Vincent d'Indy. Paris, au bureau d'Edition de la Schola cantorum. Fol. fr. 10.

Bertrand, P. Précis d'histoire de la musique. 2 éd. Paris, Leduc. 8°. 167 p. fr. 12.

Bie, Oscar. Die neuere Musik bis Rich. Strauß. 3. Aufl. Mit 31 Bildn. u. Notenbeilagen. (Die Musik. 33/34.) Leipzig, Kistner & Siegel. kl. 8°. 122 S. Geb. ℳ 2,75.

Bie, Oscar. Der Tanz. 3. erw. Aufl. Mit 100 Kunstbeil. [Taf.] Berlin, J. Bard. gr. 8°. 394 S. Geb. ℳ 20.

Blume, Frdr.* Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. u. 16. Jh. (Berliner Beiträge zur Musikwiss. Bd. 1.) Leipzig, Kistner & Siegel. gr. 8°. V, 151; IV, 58 S. ℳ 8.

Blume, Frdr.* Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik. Mit e. Notenanh. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. III, 157, 48 S. ℳ 6.

Bonaventura, Arnaldo. Manuale di storia della musica. 8va ed. migliorata e aggiornata. Livorno, Giusti. kl. 8°. 247 p. L 6.

Bonaventura, A. Storia del violino, dei violinisti e della musica per violino. (Manuali Hoepli.) Milano, Hoepli. 16°. VIII, 282 p., con una tavola. L 16.

Boucher, François. Le Pont-Neuf. Introd. de H. Lavedan. T. 1. Le pont-neuf dans Paris. Paris, Le Goupy. 4°. Preis kompl. in 2 Bdn. 400 p. mit 72 Taf. fr. 448.

Braudo, E. M. Allgemeine Musikgeschichte. Bd. II (Vom Anfang des 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts). Moskau, Musik-Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. X, 266 S.

Brower, Harriette. Story-lives of master musicians. Illus. London, Harrap. 8°. 292 p. 7 s. 6 d.

Burian, Irma. In Frau Musicas Museum. Musikgeschichtl. Unterhaltg. und Belehrg. für die musikalische Jugend. Wien, Österr. Bundesverlag f. Unterricht, Wissensch. u. Kunst. 8°. 293 S. m. Abb. Geb. ℳ 5,80.

Capri, Antonio. La musica da camera. Dai clavicembalisti a Debussy. (Biblioteca di cultura moderna, n. 128.) Bari, Laterza e Figli. 8°. 266 p. L 18.

Carse, Adam. The history of orchestration. With 66 musical illustrations. London, K. Paul. [New York, Dutton.] 8°. 362 p. 12 s. 6 d.

Casimiri, R. La rinascita della musica sacra nel sec. XVI, opera di santi e di genî. [In: Le Conferenze al Laterano.] Roma ('24), tip. Pontificia nell' istituto Pio IX. 8°. 254 p. L 11,50.

Cinquante ans de musique française. 1874—1925. Publié sous la direction de L. Rohozinski. T. I. L'opéra, par L. Laloy. L'opéra comique, par H. Malherbe. L'opérette, par J. Brindejont-Offenbach. La symphonie, par E. Vuillermoz. L'architecture théâtrale (introduction), par G. Gromort. Paris, Les éditions musicales de la librairie de France. Fol. XVI, 305 p. ill.

Cotta, Johs. Der Kabarettkünstler, nebst einem Abriß der Geschichte d. deutschen Kabaretts. Leipzig, H. Beyer. 8°. 64 S. ℳ 1.

Dausend, Hugo. Der Franziskanerorden u. die Entwickelung der Liturgie. Münster ('24), Aschendorffsche Verlh. 8°. 19 S. ℳ 0,80.

Deanesly, M. A history of the mediaeval church, 590—1500. With 2 maps. London, Methuen. 8°. 288 p. 7 s. 6 d.

Diaz de Escovar, Narciso, y Lasso de la Vega, Francisco. Historia del teatro español. 2 Bde. Barcelona ('24), Montaner y Simón. gr. 8°. 467 p.; 418 p.

Doren, Dom Rombaut van. Etude sur l'influence musicale de l'abbaye de Saint Gall (VIIIe au XIe siècle). [Univ. de Louvain, Recueil de travaux publiés par les membres des conférences d'histoire et de philologie 2me série, fasc. 6me.] Löwen, Uystpruyst. 8°. 160 S. m. 3 Taf.

Duchatre, Pierre-Louis. La comédie italienne. L'improvisation. Les canevas, vies, portraits, masques ct costumes des illustres personnages de la commedia dell' arte. Paris, Librairie de France. 4°, illustr., 14 facsm. fr. 90.

Durand, Jacques. Abrégé de l'histoire de la musique. Paris ('24), Durand et fils. 8°. 40 p. fr. 1,50.

Eisler, Robert. Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike. (Vorträge der Bibliothek Warburg. 2, Tl. 2.) Leipzig, Teubner. 4°. XX, 424 S. m. Abb., 24 Taf. ℳ 25.

Elson, Louis Charles. The history of American music; rev. to 1925. New York, Macmillan. 8°. 436 p. il. $ 6.

Evans, D. O. Le théâtre pendant la période romantique (1827—1848). Paris, Les Presses universitaires de France. 16°. VI, 96 p. fr. 10.

Farmer, Henry G. The Arabian influence on musical theory. London, H. Reeves. 8°. 2 s. 6 d. [Derselbe.] Byzantine musical instruments in the 9th century. Ebenda. 8°. 2 s. 6 d.

Faulkner, Anne Shaw. What we hear in music; a course of study in music history and appreciation for use in the home, music clubs, conservatories etc. 5th rev. ed. Camden, N. J., Victor Talking Machine Co., Educ. Dept. 8°. 451 p. $ 1,50.

Fellowes, Edmund H. The English madrigal. (World's manual. Nr. 33.) London, Milford. 8°. 111 p. 3 s. 6 d.

Flood, William H. Grattan. Early Tudor composers: biographical sketches of 32 musicians and composers of the period 1485—1555. Pref. by W. H. Hadow. London, Milford. 8°. 121 p. 6 s.

Forns, José. Historia de la musica. T. 1. Madrid, Imp. clasica española. 8°. Pts. 11.

Gardiner, E. N. Olympia: its history and remains. Illus. London, Milford. gr. 8°. 336 p. 50 s.

Genest, Émile. L'opéra-comique connu et inconnu, son histoire depuis l'origine jusqu'à nos jours. Préface de M. Albert Carré. Paris, Fischbacher. 8°. XI, 351 p. fr. 15.

Gennrich, Friedrich.* Die altfranzösische Rotrouenge. Literarhistorisch-musikwiss. Studie 2. Halle, Niemeyer. gr. 8°. VII, 84 S. ℳ 7.

Graham, H. The early Irish monastic schools: a study of Ireland's contribution to early medieval culture. London, Talbot. 8°. 222 p. 5 s.

Grew, Sydney. Makers of music: the story of singers and instrumentalists. Illus. London, Foulis. 8°. 365 p. 6 s. [Derselbe.] Masters of music. Ebenda. 8°. 10 s. 6 d.

Grünberg, Max. Meister der Violine. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. 8°. 257 S. Geb. ℳ 6.

Grunsky, Karl. Musikgeschichte d. 17. Jahrhs. 2., völlig umgestalt. Aufl. Neudruck. (Sammlg. Göschen. 239.) Berlin, de Gruyter & Co. kl. 8°. 148 S. Geb. ℳ 1,25.

Güttler, Hermann.* Königsbergs Musikkultur im 18. Jh. Königsberg i. Pr., Bruno Meyer & Co. 8°. 298 S., 22 Taf., 1 Tab. ℳ 16.

Haase, Felix. Altchristliche Kirchengeschichte nach orientalischen Quellen. Leipzig, Harrassowitz. gr. 8°. XVI, 420 S. ℳ 18.

Hadow, William Henry. Music. New York, Holt. 8°. 256 p. $ 1.

Hain, Karl. Ein musikal. Palimpsest. (Veröffentlichgn. der Gregorian. Akad. zu Freiburg in d. Schweiz, hrsg. von P. Wagner. H. 12.) Freiburg i. d. S., Selbstverlag, Vikar K. Hain, Bülach bei Zürich. gr. 8°. 75 S. m. 33 Lichtdrucktaf.

Hamilton, Clarence Gr. Piano music, its composers and characteristics. Boston, Ditson. 8°. 235 p. il. $ 2.

Handbuch der Musikgeschichte unter Mitw. von Fachgenossen hrsg. von Guido Adler. Mit vielen (316) Notenbeisp. u. (56) Abb. [2. Tsd.] Frankfurt a. M. ('24), Frankfurter Verlags-Anstalt. 4°. XIV, 1097 S. ℳ 48.

Hill, Edward B. Modern French music. With ports. London, Allen & Unwin. 8°. 418 p. 15 s.

Holbrooke, Jos. Contemporary British composers. With ports. and facsims. of musical examples. London, C. Palmer. 8°. 336 p. 15 s.

Keller, Otto. Die Operette in ihrer geschichtl. Entwicklung. Musik, Libretto, Darstellg. Wien ('26), Stein-Verlag. 8°. 504 S. m. 54 Taf. ℳ 10.

Kretzschmar, Hermann. Geschichte der Oper. Übersetzung und Abbildungen-Auswahl von P. W. Gratschew. [Herausgegeben von dem Russischen Kunsthistorischen Staatsinstitut]. Leningrad, Verlag „Academia". gr. 8°. 406 S., 24 Abbild. und 15 Notenbeil. Rub. 4.

Langlois, Ch. V. La vie en France au moyen âge de la fin du XII[e] au milieu du XIV[e] siècle, d'après les romans mondains du temps. Paris ('24), Hachette. 8°. 392 p., 25 plchs., 2 figs. fr. 25.

Leroquais, abbé V. Les sacramentaires et les Missels manuscrits des Bibliothèques publiques de France. 3 vols. et un vol. de 125 plchs. Paris, Champion. 4°. XL, 360 p. u. 125 plchs.

Liederbuch,* Locheimer, und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann. In Faks.-Druck hrsg. von Konrad Ameln. Berlin, Wölbing-Verl. gr. 8°. 96 faks. S., 24 S. m. Fig., 1 Taf. Geb. ℳ 65.

Ludwig, Frz. Kurzgef. Musikgeschichte d. Erzgebirges. Mit einem Gluck-Bildnis und einer Übersichtskarte, Orts- und Namenreg. Kaaden ('24), V. Uhl. kl. 8°. 55 S. Kč. 6.

Manteyer, Georges de. Les origines chrétiennes de la II[e] Narbonnaise, des Alpes-Maritimes et de la Viennoise. Aix-en-Provence, A. Dragon. gr. 8°. 461 p., 7 plchs. hors texte et une grande carte, fr. 60.

Metcalf, Frank J. American writers and compilers of sacred music. New York, Abingdon. 8°. 373 p. il. $ 3.

Meyer, Kathi.* Das Konzert. Ein Führer durch die Geschichte des Musizierens in Bildern und Melodien. Stuttgart, J. Engelhorns Nachf. gr. 8°. 166 S. Geb. ℳ 13. = Musikal. Volksbücher, Sonderreihe.

Miragoli, Livia. Il melodramma italiano nell' ottocento. Roma, Maglione e Strini. 8°. L. 14.

Moser, Hans Joachim*. Geschichte der deutschen Musik, in 3 Bänden. Bd. 1: Geschichte der deutschen Musik von den Anfängen bis zum Beginn d. 30jähr. Krieges. 4., völlig neugestalt. Aufl. Stuttgart ('26), Cotta Nf. gr. 8°. XVI, 532 S. ℳ 15.

Müller, Günther.* Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart. (Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen. Bd. 3.) München, Drei Masken-Verlag. gr. 8°. X, 335, 48 S. ℳ 10.

Navarre, Octave. Le théâtre grec; l'édifice; l'organisation matérielle; les représentations. Avec 38 fig. Paris, Payot. 8°. 280 p. fr. 12.

Nef, Charles. Histoire de la musique. Édition française par Yvonne Rokseth. Préface de M. André Pirro. Paris, Payot. 8°. fr. 25.

Newmarch, Rosa. L'opéra russe. Texte français autorisé de S. Maerky-Richard. Paris, Alcan. 8°. fr. 10.

Niemann, Walter. Das Klavierbuch. Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister bis zur Gegenwart. Mit Übersichten über den Klavierbau und die Klavierliteratur. Mit zahlr. Abb. 12., reich verm. u. vollständ. durchgearb. Aufl. Leipzig, Kahnt. 8°. XVI, 297 S. Geb. ℳ 6.

Das Palimpsestsakramentar im Codex Augiensis CXII, ein Meßbuch ältester Struktur aus dem Alpengebiet. Hrsg. u. m. Einl. vers. v. Alban Dold, nach s. liturgie-geschichtl. Stellg. unters. von Anton Baumstark. Mit Anh.: Zwei altfränk. Gebete aus Codex Aug. CCLIII. Verlag der Kunstschule Beuron. [Leipzig: O. Harrassowitz in Komm.] gr. 8°. LX, 40 S. ℳ 6.50.

Parent, Denise. Les instruments de musique au XIVe siècle. Position de thèse. Paris, Picard. 8°.

Pirro, André. Les clavecinistes. Étude critique illustrée de 12 reproductions hors texte. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8°. 128 p.

Proceedings of the Musical association 1924/25. London, Novello & Co. £ 1.

Procter, W. C. The story of sacred song. London, Clarke. 8°. 176 p. 4 s.

Prod'homme, J.-G. L'Opéra (1669—1925). Paris, Delagrave. 16°. fr. 7.

Reed, E. M. G. Story-lives of great composers. Vol. 1. Illus. London, Evans Bros. 8°. 112 p. 2 s. 6 d.

Riemann, Hugo. Musikgeschichte in Beispielen. Mit Erl. von Arnold Schering. 3. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. 4°. VIII, 16, 334 S. Geb. ℳ 10.

Rubino, Benedetto. Le ultime sacre rappresentazioni in Sicilia. La lavanda dei piedi a S.Fratello. (Estr. da „il Folklore italiano". Anno I, n. 1.) Catania, F. Guaitolini. 8°. 12 p. L. 3.

Sabanejew, L. Allgemeine Musikgeschichte. Moskau. Verlag „Rabotnyk prosweschtschenija". gr. 8°. 266 S. Rub. 2.

Salvedra de Grave, J. J. De troubadours. 2e druk. Leiden, Sijthoff's Uitgevers maatschappij. 8°. VII, 114 p. F 2.25.

Schelling, Felix, E. Elizabethan playwrights: a short history of the English drama from mediæval times to the closing of the theatres in 1642. London, Happers. 8°. 351 p. 12 s. 6 d.

Schering, Arnold. Tabellen zur Musikgeschichte. Übersetzung von S. Ginsburg unter Redaktion von Igor Glebow. [Handbücher der Musiklehre. Herausgegeben von dem Russischen Kunsthistorischen Staatsinstitut.] Leningrad ('24), Verlag „Academia". gr. 8°. 156 S. Rub. 2.

Scherwatzky, Rob. Geschichte der deutschen Musik bis Joh. Seb. Bach. Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. 42 S. ℳ 0,60. [Derselbe.] Geschichte der deutschen Musik seit Joh. Seb. Bach. Leipzig, ebenda. 8°. 59 S. ℳ 0.80 = Deutschkundl. Bücherei.

Schmidt, Curt Dietrich. Studien zur Geschichte des Konzils von Trient. Tübingen, Mohr. gr. 8°. III, 220 S. ℳ 8.40.

Scritti di storia organaria per il restauro dell' organo di Santa Maria Maggiore in Trento, raccolti a cura del comitato. Trento, stab. arti graf. Tridentum. 8°. 129 p. con 9 tav.

Sondheimer, Rob.* Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikschriftstellern des 18. Jhs. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. 99 S. ℳ 3.

Spreckelsen, Otto. Die Stader Orgeln und ihre Schicksale. (S.-A. aus dem „Stader-Archiv" 1925, N. F., H. 15.) Stade, Druck v. A. Pockwitz Nachf. Karl Krause. 8°. 31 S.

Stapper, R. Die Messe im Abendmahlssaale u. in der urchristl. Kirche. Paderborn, Schöningh. kl. 8°. 48 S. ℳ 0.55.

Stier, Ernst. Kurzgefaßte Geschichte der Musik für Schüler und Freunde der Tonkunst. (Sammlung Bartels. Nr. 15.) Braunschweig, Fritz Bartels. 8°. X, 197 S. ℳ 3.60.

Stolpjansky, P. N. Das alte Petersburg. Die Musik und das Musizieren im alten Petersburg. Musikgeschichtliche Studie. Leningrad ('25), Verlag „Mysl". gr. 8°. 187 S. mit Abb. Rub. 1,75.

Streatfeild, R. A. The Opera: a sketch of the development of opera, with full descriptions of all works in the modern repertory. Intro. by J. A. Fuller-Maitland. 5th ed., rev. enl., and brought down to date by E. J. Dent. London, Routledge [New York, Dutton]. 8°. 422 p. 8 s. 6 d.

Stütz, Oskar. Über die Musiker und Instrumentenbauer des Erzgebirges. Mit e. Kunstbeil. Kaaden ('24), V. Uhl. kl. 8°. 38 S. Kč. 5.

Sunyol, Dom Gregori M.* Introducció a la Paleografia musical Gregoriana. Abadia de Montserrat. 4°. 409 p. mit viel. Fksms., Taf. u. 5 gr. Taf. als Anhg. Pts. 30. [Leipzig, A. Lorentz in Komm.]

Wasielewski, Wilh. Jos. v. Das Violoncell und seine Geschichte. 3., verm. Aufl. v. Waldemar v. Wasielewski. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 289 S., m. Abb. ℳ 6.

Weege, Fritz. Der Tanz in der Antike. Halle a. d. Saale, Niemeyer. 4°. 192 S. m. 246 Abb. Geb. ℳ 45.

Weingartner, Felix. Symphony writers since Beethoven. 2nd impr. London, W. Reeves. 8°. 7 s. 6 d.

Weinmann, Karl. Geschichte der Kirchenmusik mit besond. Berücks. d. kirchenmusikal. Restauration im 19. Jh. 13.—15. Tsd. (Sammlung Kösel. 64/65.) München, Kösel & Pustet. kl. 8°. X, 314 S. Geb. ℳ 2.50.

Weissmann, Adolf. The problems of modern music. London, Dent and Sons. 6 s.

Westphal, Johs. Das evangel. Kirchenlied nach seiner geschichtlichen Entwicklung. 6., verm. u. verb. Aufl. Berlin, Union (Zweigniederlassung). gr. 8°. XIX, 272 S. Geb. ℳ 6.

White, Robert T. Music and its story. Cambridge, Univers. Press. [New York, Macmillan.] 8°. 192 p. il. $ 3.

Winds, Adolf. Geschichte der Regie. Mit 6 Skizzen im Text u. 145 Abb. auf 90 [eingedr.] Taf. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. 4°. 139, 96, 6 S. Geb. ℳ 14.

Wolf, Johs.* Geschichte der Musik in allgemeinverständl. Form. Tl. 1: Die Entwicklung der Musik bis etwa 1600. (Wissenschaft u. Bildung. 203.) Leipzig, Quelle & Meyer. kl. 8°. 159 S. Geb. ℳ 1.60.

Wolzogen, Hans von. Großmeister deutscher Musik. s. Abschn. IV unter Musikbücherei.

Woollett, Henry. Histoire de la musique depuis l'antiquité jusqu'à nos jours en quatre volumes. Ouvrage couronné par l'Académie des beaux-arts. Prix Bordin (1910). 4e vol. Paris, Eschig et Cie. 8°. 490 p. ill. fr. 6.

Wray, Elizabeth. A skeleton history of music from 1400 to the present day. London, K. Paul. 8°. 179 p. 4 s. 6 d.

Zucker, Paul. Die Theaterdekoration des Barock. Eine Kunstgeschichte des Bühnenbildes. Berlin, R. Kaemmerer. 4°. 56 S., 36 Taf. — [Derselbe.] Die Theaterdekoration des Klassizismus. Eine Kunstgeschichte des Bühnenbildes. Ebenda. 4°. 27 S., 40 Taf. Je geb. ℳ 45.

IV.

Biographien und Monographien

(Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker. Memoiren. Musikführer. Fest-, Vereins- und Kongreßschriften. Folklore. Exotische Musik.)

Anderson, Otto. Runeberg och musiken. (Svenska Litteratursällsk.förhandlingar.) Helsingfors. 42 S.

Andersson, Nils. Svenska Låtar. [Mit Porträts u. Biografien der Spielleute.] Dalarne. Hft. 1. 1922. [2] + 184 s. 20 Kr. Hft. 2. 1923. 160 s. 15 Kr. Hft. 3. 1924. 201 s. 18,50 Kr. Hft. 1. u. 2. Stockholm, Norstadt. Hft. 3. Ibid., Bonnier.

Arbeau, Thoinot. Orchesography: a treatise in the form of a dialogue, whereby all manner of persons may easily acquire and practise the honourable exercise of dancing. Now first translated from the original edition published at Langres, 1588; by C. W. Beaumont. London, C. W. Beaumont. 8°. 174 p. 25 s.

Arnaud-Bouteloup, Jeanne. Marie-Antoinette et l'art de son temps. Thèse pour le doctorat. Strasbourg ('24), Impr. alsacienne. 8°. VII, 147 p.

Atti del secondo congresso italiano di musica tenuto in Firenze nei giorni 27—29 dicembre 1923. Firenze ('24), an. Libraria italiana. 8°. 67 p., LXVI. L 10.

Aubry, G. Jean — siehe Jean-Aubry.

Aucassin et Nicolette, chantefable du XIIIe siècle, éditée par Mario Roques. Paris, Champion. XXXVI, 99 p. et facs. fr. 7.

Aulos. Literarisch-musikalische Publikation, Jean Sibelius gewidmet. Helsinki, Suomen Musiikkilehti. 4°. 60 S. Finn. ℳ 28.

Azkue, Resurrección Mª de. Cancionero popular vasco. Edición manual sin acompañamiento. Tom. IX Canciones de Oficio y Religiosas. 106 p. Tom. X. Romances y Cuentos, 149 p. Tom. XI. Canciones de Ronda, 90 p. Barcelona. 8°. Je Pts. 6.

Azkue, Resurrección Mª de. Las mil y una canciones populares vascas. Indices y Addenda. p. 60. Barcelona. 8°.

Barbeau, Charles M., and Sapir, Edward. Folk songs of French Canada. New Haven, Conn., Yale. [Oxford Univ. Press.] 8°. 238 p. $ 4.

Bartók, Béla.* Das ungarische Volkslied. Versuch e. Systematisierg. d. ung. Bauernmelodien. Mit 320 Melodien. Deutsche Übers. d. Liedertexte von Hedwig Lücke. (Ungarische Bibliothek. Reihe 1, 11.) Berlin, W. de Gruyter & Co. 4°. IV, 236, 87 S. ℳ 12.

Batlle, Joan Bª. Los Goigs a Catalunya (Mit 100 Abb. XVII Jahrh.). Barcelona ('24), kl. 8°. 128 p. Pts. 10. — [Derselbe.] Los Goigs a Catalunya en lo segle XVIII. (Mit-Orig. Abb.) Barcelona ('25). kl. 8°. 160 p. Pts. 10.

Béchard d'Harcourt, M. Melodie popolari indiane (Equador, Perù, Bolivia), raccolte ed armonizzate. Milano, Ricordi. 8°. L 12.

Beiträge zur Organistentagung Hamburg-Lübeck 6. bis 8. Juli 1925. Hrsg.: Gottlieb Harms. Klecken, Ugrino, Abt. Verlag. 8°. 48 S. Musikbeil. 2 S. ℳ 1.

Bericht* üb. den musikwissenschaftl. Kongreß in Basel. Veranstaltet anläßl. d. Feier des 25jähr. Bestehens der Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizer. Musikgesellschaft Basel vom 26. bis 29. Sept. 1924. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VII, 399 S., 1 Titelb. ℳ 12. — Bericht über den zweiten Kongreß für Ästhetik s. unter Kongreß.

Bericht des Kampfgerichts vom Internationalen Musikfest anläßl. d. 50jähr. Gründungs-Jubiläums der Stadtmusik Lörrach in Lörrach. Pfingsten 1925. Lörrach, Oberbadisches Volksblatt. 8°. 23 S. ℳ 1,50.

Blom, Eric. Stepchildren of music. London, Foulis. 6 s.

Blümml, Emil Karl, u. Gust. Gugitz. Alt-Wiener Thespiskarren. Die Frühzeit d. Wiener Vorstadtbühnen. Mit 31 Bildbeig. Wien, Schroll & Co. 8°. 544 S. ℳ 12,50.

Bodding, P. O. Studies in Santal medicine and connected folklore. Tt. 1. The Santals and disease. (Memoirs of Asiatic Soc. of. Bengal.) London, Luzac. 8°. 10 s.

Böhme, Franz M. Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder d. Deutschen nach Wort u. Weise aus dem 12. bis zum 17. Jh. Gesamm. u. erl. 3. Aufl. (Unveränd. Abdr.) Leipzig, Breitkopf & H. 4°. LXXII, 832 S. Geb. ℳ 25.

Böhme, Fritz. Der neue Tanz. (Aus: Velhagen & Klasings Monatsheften.) [Bielefeld, Velhagen & Klasing.] 4°. 8 S. m. Abb. ℳ 0,50.

Bouvet, Charles. L'opéra; l'académie de musique et de danse; la musée; la bibliothèque. Paris ('24), A. Morance. 16°. 52 p. avec gravures.

Bücken, Ernst. Musikalische Charakterköpfe. Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. VII, 174 S. Geb. ℳ 4.

Bulthaupt, Heinrich.* Dramaturgie der Oper. Mit Notenbeisp. als Anhang zum 2. Bde. vers. 3., unveränd. Aufl. Bd. 1, 2. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. VII, 403; III, 347, 140 S. ℳ 12.

Camerini, Paolo. Piazzola. Milano, Alfieri e Lacroix. — (cf. Riv. musicale italiana XXXII, 455, und Jahrbuch Peters für 1925, S. 54.)

Caravaglios, Cesare. Gridi di venditori napoletani trascritti musicalmente. Primo saggio. (Estr. da il Folklore Italiano.) Catania, Guaitolini. 8°. 44 p. con. 28 illustr. L. 10.

La Chanson d'Aspremont, chanson de geste du XIIe siècle. Texte du manuscrit de Wollaton Hall, édité par Louis Brandin. 2e éd. revue. T. 2. Vers 6155—11376. Paris ('24), Champion. 16°. 210 p. fr. 10.

Chansons patoises de la région de Thiers, recueillies par A. Bigay. Thiers, Impr. A. Favyé. 8°. 78 p., planches.

Cox, John H. Folk lore of the South. Collected under the auspices of the West Virginia Folk-Lore Society. London, Milford. gr. 8°. 25 s.

Denkschrift, 1775/1925, hrsg. vom Magistrate der Landeshauptstadt Salzburg, aus Anlaß des 150jähr. Bestandes eines selbständigen Theaters in Salzburg, nach histor. Notizen d. Salzburger Baumeisters Josef Eder. Salzburg [Stadt-Magistrat]. 4°. 16 S. m. 1 Abb. Öst. Sch. 0,60.

Dieckelmann, Heinrich. Jungmöhl. Niederdeutsche Volkstänze d. Gegenwart. Hrsg. Klaviersatz von Max Laudan. Hamburg, Eekboom Verl. 16×22,5 cm. 31 S. ℳ 1,50.

Dole, Nathan H. Famous composers; rev. and enl. ed. New York, Crowell. 8°. 780 p. il. $ 3,50.

Dreißig Jahre. 1895—1925. [Sammlung von Aufsätzen von R. Glière, A. Goldenweiser, A. Gretscharinow, D. Schor u. a.] Moskau, Verlag des Jubiläum-Komitäts. gr. 8°. 66 S.

England, Paul. Fifty favourite operas: a popular account intended as an aid to dramatic and musical appreciation. Illus. London, Harrap. 8°. 606 p. 12 s. 6 d.

Esterre, Neville d'. Music and its creators. London, Allen e U. 8°. 212 p. 6 s.

Fava, Domenico. La biblioteca Estense nel suo sviluppo storico, con il catalogo della mostra permanente. Modena, G. T. Vincenzi e nipoti. 16°. VIII, 389 p., con 10 tav. L. 20.

Festschrift zur Feier des 50jähr. Bestehens des Düsseldorfer Stadttheaters. 1875/1925. (Hrsg.: Die Intendanz d. Verein. Städt. Theater Düsseldorfs.) Schriftl.: Karl Petry. Geleitw.: Rob. Lehr. Düsseldorf: E. Lintz. 4°. 62 S. m. Portr.-Skizzen. ℳ 2.

Fest-Schrift zum II. Bundes-Saengerfest. Strasbourg, Pfingsten 1924. Hrsg. von d. Festkommission. Strasbourg ('24), Impr. Solidarité. 16°. 120 p.

Festschrift zur Eröffnung des städt. Schauspielhauses, ehemals alten Stadttheaters in Chemnitz, März 1925. (Hrsg. von der Intendanz d. städt. Theater.) Chemnitz, Pickenhahn & Sohn. gr. 8°. 28 S. m. Abb. ℳ 1,50.

Fischer, Wilhelm, und Karl Geiringer. Tanzbrevier, Weise, Bild u. Meinung aus vier Jahrhunderten. Wien, Philharmonischer Verlag.

Fitz-Gerald, S. J. Adair. The story of the Savoy opera in Gilbert and Sullivan days. New York, Appleton. 8°. 259 p. il. $ 2.

Flemming, Hans. Tanzbeschreibungen oberbayrischer Schuhplattler. Berlin-Schöneberg, Eisenacher Str. 67, Margarete Flemming. 4°. 32 S. mit Abb. ℳ 5,50.

Folk song and dance. 2nd ed. London, Folk Pr. 8°. 25 p. 6 d.

Funk, Addie. Tales from the operas. Re-told. Editor: W. J. Knoch. Series 1. Wien, R. Lechner. kl. 8°. VIII, 555 S. Geb. ℳ 7.50.

Gastoué, Amédée. Le Cantique populaire en France. Ses sources, son histoire, augmentés d'une bibliographie générale des anciens cantiques et Noëls. Lyon, Janin frères. 8°. 344 p. fr. 10.

Gausängerfest, Pfingsten 1925, Leipzig. Deutsch. Arbeiter-Sänger-Bund, Gau Leipzig. 8°. 50 S. ℳ 0,50. [Enth. Aufs. von O. Schmidt, B. Licht, O. Didam, W. Hähnel u. a., die Liedertexte.]

Gedenkboek aangeboden aan Dr. D. F. Scheurleer s. Abschnitt V unter Scheurleer.

Giacomo, S. di. Il conservatorio di Sant' Onofrio a Capuana e quello di S. M. della Pietà dei Turchini. Palermo ('24), Sandron. 16°. 341 p., con 17 tav. L. 20.

Giehrl, Franz. 50 Schuhplattler u. Volkstänze. Eine Sammlg. aus d. bayer. Oberland. Hrsg. München, Pössenbacher Buchdr. u. Verl.-Anst. Gebr. Giehrl. kl. 8°. 64 S. m. Noten. ℳ 2,50.

Goldschmidt, Helene. Das deutsche Künstlerdrama von Goethe bis R. Wagner. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, 57.) Weimar, A. Duncker. gr. 8°. XI, 161 S. ℳ 6,60.

Gondolatsch, M. Die schlesischen Musikfeste u. ihre Vorläufer. Görlitz, Hoffmann & Reiber. 8°. 51 S., 12 Taf. ℳ 2,50. — [Derselbe.] Festschr. zum 50jähr. Bestehen des Vereins der Musikfreunde zu Görlitz. Ebenda. 8°. III, 40 S. ℳ 0.60.

Grillparzer, Franz. Sämtl. Werke. Histor.-krit. Gesamtausg. Hrsg. von Aug. Sauer. Abt. 1. Bd. 14. Prosaschriften. 2. Aufsätze üb. Literatur, Musik und Theater, Musikalien (Mitarbeiter: Alfred Orel). Wien, Schroll & Co. gr. 8°. XV, 344 S. ℳ 8.

Grand-Théâtre de Bordeaux. Saison lyrique. 1924—1925. Bordeaux, impr. Delmas, Chapon, Gounouilhou. 8°. 56 p.

Gregor, Joseph. Wiener szenische Kunst. Bd. 2. Das Bühnenkostüm in histor., ästhet. u. psycholog. Analyse. Mit 4 farb. Lichtdr., 21 bunten u. 234 schwarzen Abb. Wien, Amalthea-Verl. 4°. 147 S. 134 Bl. Abb. ℳ 50.

Grospierre, H. Quelques notes sur les vieilles chansons populaires du Jura, et plus spécialement sur celles recueillies au village de Nanc, près Saint-Amour, avec lettre-préface de J. Tiersot. Lons-le-Saunier ('24), impr. Lucien Declume. 8°. 98 p.

H'Doubler, Margaret N. The dance. New York, Harcourt. 8°. 297 p. il. $ 5.

Henslowe, Leonard. The Folk lore of Borneo. London, Henslowe Pr. 8°. 48 p. il. 1 s. 6 d.

Hirschfeld, Alice. Tanzt in einem Kreise. Nordische Singtänze, gesamm. 3., unveränd. Aufl. Leipzig, Teubner. kl. 8°. VI, 42 S. ℳ 1.

Hohlfeld, Johs. Eine große deutsche Sängerfahrt nach Österreich. Die Reise d. Neuen Leipziger Männergesangvereins vom 18. bis 30. April 1925 nach d. Ost- u. Südmark. Leipzig [Mittelstr. 11], Neuer Leipziger Männergesangverein. gr. 8°. VII, 88 S., 28 S. Abb. Geb. ℳ 6.

Housman, L. Of Aucassin and Nicolette: A translation in prose and verse from the old French; together with Amabel and Ampris. London, Chatto & W. 8°. 112 p. illus. 5 s.

Jäckle, J. Rhythmische Übungen, Reigen und Volkstänze. Schwenningen a. N., H. Kuhn; Schwenningen a. N., J. Jäckle. kl. 8°. 31 S. ℳ 0,80.

Jean-Aubry, G. La musique et les nations. (Liszt et le nationalisme musical. Chopin. Claude Debussy. La renaissance musicale espagnole. La rénovation musicale italienne. La musique anglaise actuelle. Sociétés nationales de musique. Bibliographie de musiciens modernes.) Paris, Alcan. 8°. fr. 10.

Jeannin, Dom.* Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes. Mélodies syriennes. I. Introduction musicale. Paris, Leroux. 8°. 306 p. fr. 60.

Jiménez de Aragón, Juan José. Cancionero Aragonés. Canciones de Jota antiguas y populares en Aragón. (Ohne Musik.) Zaragoza. 8°. 424 p. Pts. 5.

Jungwirth, Ernst. Alte Lieder aus dem Innviertel, mit ihren Singweisen ges. Mit Lautenbaß nach dem Satze von August Falk. Wien, Österr. Bundesverl. f. Unterr., Wiss. u. Kunst. kl. 8°. 74 S. Kr. 35000.

Kaul, Oskar. Von deutscher Tonkunst. Eine Auslese aus d. musikal. Schrifttum. München, Oldenbourg. 8°. 88 S., 1 Titelb. Geb. ℳ 1,60.

Klein, H. Musicians and mummers. With 12 illus. London, Cassell. gr. 8°. 352 p. 21 s.

Kolsen, Adolf. Trobadorgedichte. 30 Stücke altprovenzal. Lyrik. Zum ersten Male krit. bearb. (Sammlg. roman. Übungstexte. Bd. 6.) Halle, Niemeyer. 8°. VIII, 72 S. ℳ 2.

Kongress, Zweiter, für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 16.—18. Oktober 1924. Bericht, hrsg. vom Arbeitsausschuß. (Zeitschr. f. Ästhetik u. Kunstwissensch. Bd. 19.) Stuttgart, F. Enke. 4°. VI, 458 S. ℳ 29. — Kongress, musikwissenschaftlicher, in Basel s. unter Bericht.

Krohn, Ernst C.* A century of Missouri music. Saint Louis ('24), Privately Printed. 8°. 134 p. $ 6.75. — [Derselbe.] The development of the Symphony Orchestra in St. Louis. An historical sketch. St. Louis [Selbstverlag]. 8°. 13 p. 25 c.

Kuiper, E. T. Het Geuzenliedboek. Naar de oude drukken uitg. door P. Leendertz jr. 2 dln. Zutphen ('24), Thieme & Cie. 8°. XXXVI, 327 p., m. 1 portr., VI, 411 p., m. 1 plt. F 11,80.

Kunst, J., en **C. J. A. Kunst — v. Wely.** Studiën over Javaansche en andere Indonesische muziek. Uitgegeven door het Koninklijk Bataviaasch Genootschap van kunsten en wetenschappen. I. De toonkunst van Bali. (Beschouwingen over oorsprong en beïnvloeding, composities, notenschrift en instrumenten.) Weltevreden [Leiden], G. Kolff & Co. 8°. VII, 248, 24 p., m. 51 afb., 1 krt., en 20 tab. Geb. F 6,90.

La Mara. Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals. 2. Aufl. 1., 2. Bd. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. V, 376 S., m. 5 Abb.; III, 505 S., m. 3 Abb. Geb. ℳ 15.

Langer, Erich. Erinnerungs-Blätter zum 1. Sächsischen Sängerbundes-Fest. Dresden, 20.-23. Juni 1925. Dresden, W. Limpert. 15,5×23,5 cm, 64 S., m. Abb. ℳ 3.

Leblond, V. Les associations de musiciens à Beauvais au XVIe siècle, d'après les minutes notariales. Beauvais, Impr. départementale de l'Oise. 8°. 55 p.

Leroux, Gaston. The phantom of the opera. Transl. by A. Teixeira de Mattos. Illus. with scenes from the photoplay. London, Hutchinson. 8°. 248 p. 2 s. 6 d.

Le\i, Eugenia. Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano scelti nei vari dialetti e annotati. Ediz. ridotta. Firenze, Bemporad. 16°. 136 pag. con 9 melodie popolari. L. 6,50.

Liedersammlung, Eine altfranzösische. Der anonyme Teil der Liederhandschriften K N P X. Hrsg. v. Hans Spanke. (Roman. Bibl. Nr. 22.) Halle, M. Niemeyer. 8°. XII, 458 S. ℳ 15.

Linde, Unter der. Tanzspiele und Volksweisen, gespielt und gesungen von der „Neuen Schar" in Thüringen. Hrsg. von Leuten der Schar. 61.—75. Tsd. Weimar, Duncker. kl. 8°. 63 S. m. Abb. ℳ 0,50.

Lionel and Clarissa: a comic opera as it is performed at the Lyric Theatre in Hammersmith. London, Secker. 8°. 89 pag. 2 s. 6 d.

Lunatscharsky, A. W. Warum erhalten wir das Große Theater? [Moskau], Verlag der Direktion der Academischen Staatstheater. gr. 8°. 32 S. m. Abb.

Melitz, Leo. The Opera goers' complete guide: comprising 268 opera plots with musical numbers and casts. Rev. and brought up to date. London, Dent. 8°. 586 p. 7 s. 6 d.

Mentz, Ferdinand. Volkslieder vom Oberrhein. Zsgest. Freiburg i. B., Urban-Verlag. gr. 8°. 111 S. ℳ 3,50.

Metz-Koning, M. De troubadour. Amsterdam, J. L. Veen. 8°. 208 p. F 3,25.

Meyer, Gertrud. Tanzspiele und Volkstänze. Ges. N. F. 5., unveränd. Aufl. Leipzig, Teubner. 15,5×21,5 cm. VI, 57 S. ℳ 1,20.

Monti, Gennaro Maria. Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Nap Città di Castello, casa edit. Il Solco. 1 XII, 371 p. L. 15.

Moskauer Großes Theater 1825—1925. [M Beiträgen von E. Braudo, Igor Glebow, W. Jakowlew, L. Sabanajew u. a., herausgegeben von A. Lunatscharsky und I. Exkusowitsch]. Moskau, Verlag der Direktion der Academischen Staatstheater. 4°. 236 u. 1 S. m. Abb. u. 1 Bildn.

Musica, La, contemporanea in Europa: saggi critici di G. M. Gatti, H. Prunières, Edward J. Dent, Phil. Jarnach, Boris de Schloezer, Guido Pannain; note biografiche e bibliograf. (Estr. dalla rivista di coltura e d'arte L'Esame fasc. di settembre-ottobre 1924.) Milano, Bottega di Poesia. 8°. 137 p.

Musikbücherei, Deutsche. Hrsg. v. G. Bosse. Regensburg, Bosse. 8° = Bd. 30. Wolzogen, Hans von. Großmeister deutscher Musik. Bach—Mozart—Beethoven—Weber—Wagner. ['24], 242 S., mehr. Taf. Geb. ℳ 3. — Bd. 43. Nicolai, Otto.* Briefe an seinen Vater. Soweit erhalten zum ersten Male hrsg. v. W. Altmann ['24], 400 S., 1 Taf. Geb. ℳ 4. — Bd. 53. Wolf, Hugo.* Hugo Wolf in Perchtoldsdorf. Persönliche Erinnerungen nebst den Briefen des Meisters an seine Freunde Michael Haberlandt, Rudolf von Larisch u. a., mitgeteilt v. Heinrich Werner ['24], 148 S., mehr. Taf., 2 Faks.-Taf., Geb. ℳ 2. — Bd. 49.* Bruckner, Anton. Gesammelte Briefe. Ges. u. hrsg. von Franz Gräflinger. 179 S., 2 Taf., 1 faks. Brief. Geb. ℳ 2,50. — Bd. 55. Neue Folge. Ges. u. hrsg. v. Max Auer. 408 S., mehr. Taf., mehr. faks. Briefe. Geb. ℳ 4. — Bd. 42. Raff, Helene.* Joachim Raff. Ein Lebensbild. 288 S., 18 Taf. Geb. ℳ 4. — Bd. 31. Wolzogen, Hans von. Wohltäterin Musik. Gesichte und Gedichte. 242 S. Geb. ℳ 3. — Bd. 46, 47. Cornelius, Carl Maria.* Peter Cornelius,

der Wort- und Tondichter. [2 Bde.] 1. Von Mainz bis Wien. 431 S., zahlr. Taf., 1 Fksm. 2. München. 321 S., mehr. Taf., 1 Faks. Geb. Je ℳ 4.

Musikbücherei, wissenschaftlich-gemeinverständliche, hrsg. von Nic. A. Roslawetz und E. M. Braudo. Bd. 1—6. Moskau, Musik-Sektion des Staatsverlages. 8°. 1. Tschemodanow, S. Die sozial-ökonomischen Grundlagen der Musik. 34 S. 2. Sabanejew, L. Was ist Musik? 43 S. 3. Iwanow-Boretzky, M. Primitive Musik. 32 S. 4. Grebnew, A. Wie man den Chorgesang im Arbeiter-Club leiten muß. 71 S. 5. Simin, P. N. Was es für Musikinstrumente gibt und wie man aus ihnen Töne erzeugt. 38 und 2 S. 6. Abasa-Grigorjew, A. Musik und Technik. 33 S.

Muziek en religie. Handelingen van het Genootschap „Muziek en religie": muziek-conferentie. Amsterdam, H. J. Paris. 8°. 72 p., m. 1 portr. F 1,25.

Le Mystère d'Adam, drame religieux du XII° siècle. Texte du manuscrit de Tours et traduction nouvelle, par Henri Chamard. Paris, A. Colin. 8°. 103 p. fr. 6.

Neumann, F[erdinand]. Altschlesische Tänze. Ges. Schweidnitz ('24), Heege. 8°. 39 S. ℳ 1.

Newmann, Ernest. A musical motley. New York, Knopf. 8°. 181 p. $ 2,50.

Niemann, Walter. Das Klavierbuch. Mit zahlr. Abb. 12., reich verm. u. vollst. durchgearb. Aufl. Leipzig, Kahnt. 8°. XI, 297 S. Geb. ℳ 6.

Niessen, Carl. Das Bühnenbild. Ein kulturgeschichtlicher Atlas. Liefg. 20. Bonn ('24), K. Schroeder. 2°. Je ℳ 10.

Northcott, Richard. Covent Garden and The Royal opera. London, Press Printers, Long Acre. 8°. 136 p. 15 s.

Oddone, Elisabetta. Il divino parlare: musica e musicisti di tempi lontani e vicini. Vol. I. Firenze ('24), F. Le Monnier. 16°. VIII, 293 p., con 18 Tav. L. 12.

Odum, Howard, N., and **Guy S. Johnson.** The negro and his songs. London, Milford. 8°. 13 s. 6 d.

Opernbücher. Reclams Universalbibliothek. Bd. 53. Verdi, Giuseppe. Ernani... Vollst. Buch. Hrsg. von Carl Friedr. Wittmann (Universal-Bibl. Nr. 4388.) — Bd. 72. Wagner, Rich. Lohengrin... Hrsg. u. eingel. von Georg Rich. Kruse. (Univ.-Bibl. Nr. 5637.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 76 u. 73 S., m. 1 Abb. Je ℳ 0,40.

Operntextbuch. Tagblatt-Bibliothek, Wien, Steyrermühl. Nr. 8. Wagner, Rich. Das Rheingold. (Einführ.: H. Kralik.) 82 S. — Nr. 9. Walküre. (Kralik.) 94 S. — Nr. 10. Siegfried. (Kralik.) 107 S. Je ℳ 0,50. — Nr. 11. Thomas, A. Mignon. 61 S. ℳ 0,25. — Nr. 12. Mozart, W. A. Don Juan. 75 S. ℳ 0,25. Nr. 13. Wagner, R. Götterdämmerung. (Kralik.) 92 S. ℳ 0,50. — Nr. 14. Bizet, G. Carmen. (Kralik.) 72 S. ℳ 0,25. — Nr. 15. Wagner, R. Tristan. (Kralik.) 98 S. ℳ 0,50.

Orel, Alfred. Wiener Musikerbriefe aus zwei Jahrhunderten. Hrsg. u. eingeleitet. (Österr. Bücherei. Nr. 14.) Wien, Hartleben. kl. 8°. 88 S., m. 1 eingedr. Faks. Geb. ℳ 2,50.

Orkesterförening, Göteborgs, 1915—1925. Berättelse på uppdrag av... utarb. av. Sture Stureson & Erik Petersson. Göteborg, Orkesterfören. 4°. 192 s. 5 kr.

Osterspiel, Das rheinische, der Berliner Handschrift Ms. germ. fol. 1219. Mit Untersuchungen zur Textgeschichte d. deutsch. Osterspiels hrsg. von Hans Rueff. (Vorw.: E. Schröder.) Berlin, Weidmannsche Buchh. gr. 8°. V, 224 S., 1 Taf. ℳ 12. = Abhandlgn. d. Gesellsch. d. Wissenschaften zu Göttingen. Phil.-hist. Kl. N. F. Bd. 18, 1.

Paine, Silas H. Stories of the great hymns of the church. Montclair, N. J., New Era Pub. Co. 8°. 813 p. $ 3.

Partsch, Carl. Festschrift zur 100 Jahrfeier der Breslauer Singakademie. Bearb. von dem Vorsitzenden. Mit [4] Bildern. Breslau, Grass, Barth & Co. gr. 8°. 108 S. ℳ 1,50.

Personne, Nils. Svenska teatern. Under Karl Johanstiden 1835—1838. Några anteckningar. 216 s. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 6 kr.

Pilgrim, The musical. Ed. by Arthur Sommervell. Vol. 1—7. London, Milford. 8°. 10 s. 6 d.

Playfair, Nigel. The story of the Lyric Theatre, Hammersmith. Intro by Arnold Bennett, an epilogue by A. A. Milne, contributions and letters from St. J. Ervine, Fr. Austin, etc. London, Chatto. 4°. 268 p. illus. 16 s.

Pommer, Helmuth. Volkslieder und Jodler aus Vorarlberg. Ges. u. hrsg. Wien, Verlag des Deutschen Volksgesang-Vereins Wien. kl. 8°. 41 S.

Proceedings of the musical association. For the investigation and discussion of subjects connected with the art and science of music. Leeds, Whitehead & Miller. £ 1.

Prota-Giurleo, Ulisse. Musicisti napoletani alla corte di Portogallo nel 700. Napoli ('24), tip. Elzevira. 16°. 21 p.

Riesemann, Oskar von. Monographien zur russ. Musik. Bd. 2 s. nächsten Abschn. unter Mussorgski.

Rolland, Romain. Les musiciens d'autrefois. Übersetzung von I. L. Rimsky-Korsakowa unter Redaktion und mit Vorwort von A. N. Rimsky-Korsakow. Leningrad, Verlag „Mysl". 8°. 235 S. Rub. 1,25.

Rougnon, Paul. Souvenirs s. nächsten Abschnitt unter Rougnon.

Santen, Riënt van. De piano en hare componisten. Gedeeltelijk vrij bewerkt naar dr. Walter Niemann. Met talrijke afbeeldingen en portretten. 's-Gravenhage, Phil. Krusemann. gr. 8°. 260 p. F 5,25.

Scarborough, Dorothy. On the trail of Negro songs. London, Milford. gr. 8°. 297 p. 16 s.

Schumann, Roberto. Scritti sulla musica e i musicisti; prefazione, scelta e traduzione a cura di Luigi Ronga. Milano, Bottega di poesia. 16°. XXIV, 311 p. L. 15.

Seillière, Ernest. Le romantisme. Paris, Stock. kl. 8°. 128 p. fr. 2.

Smith, Kate. The art of dancing. London, Methuen. kl. 8°. 63 p. 2 s.

50. **Stiftungsfest.** Spitzer'scher Männergesangverein e. V., Breslau. 1875—1925. (Vorwort: P. Koschate.) Königszelt, O. Musil. gr. 8°. 61, 66 S., 4 Taf. ℳ 1,50.

Stolz, Hans. Liederhannes. Alte deutsche Volkslieder aus Nordmähren, Westschlesien u. Ostböhmen. Ges. Freudenthal [Tschechisch-Schlesien] ('24), W. Krommer. kl. 8°. 100 S. Kč. 8,50.

Storck, Karl. Das Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der dtsch. Opernbühne. 29.-30., neubearb. u. verm. Aufl. 83.—88. Tsd. Hrsg. von Paul Schwers. Stuttgart, Muthsche Verlagshdlg. kl. 8°. 553 S. Geb. ℳ 5.

Striegler, Bernh. Reigen und Reigentänze für Turner u. f. Turnerinnen z. Vorführg. bei Schauturnen und bei turnerischen Festlichkeiten. 3., durchges. u. verm. Aufl. Mit 36 Abb. Stuttgart, Gut Heil-Verl. IV, 74 S., m. Fig. ℳ 2.

Studien* zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitg. von Guido Adler. 11. Heft. = Ficker, R. Die frühen Meßkompositionen d. Trient. Codices. Ehrmann, R. Die Schlüsselkombinationen im 15. u. 16. Jh. J. B. Schenks Autobiogr. Skizze. — 12. H. Haas, R. Die Musik in der deutschen Stegreifkomödie. Kurzmann, R. Über die Modulation und Harmonik in den Instrumentalwerken Mozarts. Wien, Universal-Edition. 4°. 85 u. 107 S.

Subirá, José. Los grandes Músicos. I. Bach, Beethoven, Wagner. Madrid ('24). (Biblioteca de Artistas Célebres.) 8°. 214 p. Pts. 4,50. [Derselbe.] II. Músicos Románticos. Schubert, Schumann, Mendelssohn. Madrid. 8°. 220 p. Pts. 4,50.

Tebaldini, Giovanni. Marco Enrico Bossi. — G. P. L. da Palestrina: discorsi commemorativi. Napoli, tip. Artigianelli.

Ten singers: an anthology. London, Fortune & Merriman. 8°. 2 s. 6 d.

Théâtre municipal de Strasbourg. Saison 1923 bis 1924. Nos artistes. Strasbourg ('24), impr. Boulangeot. 8°. 40 p. avec ports. fr. 2,50.

Torner, Eduardo M. Cuarenta canciones españolas. Madrid ('24). gr. 8°. XV, 239 p. Pts. 7,50.

Tremaine, Charles M. History of National music week. New York, Nat'l Bur. for Advancement of music. 8°. 232 p. il., $ 2.

Trübe, Otto. Das Hoftheater in Ballenstedt. Seine Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Dessau, Dünnhaupt. 8°. 220 S., mit Abb. ℳ 3.

Venus, Wilhelm. Der Schleizer Schülersingchor. Gegr. 1657, aufgelöst 1923. Ein Kulturbild. Schleiz, E. Hoffmann Nachf. 8°. 40 S., 1 Titelb. ℳ 0,50.

Vogler, C. Der schweizer. Tonkünstlerverein im ersten Vierteljahrhundert seines Bestehens.... Festschr. zur Feier des 25 jähr. Jubiläums im Auftrage d. Vorstandes verfaßt. Schweizerische Nationalausgabe. (Vorw.: Volkmar Andreae.) Zürich, Hug & Co. gr. 8°. 446 S., mehr. Taf. ℳ 4.

Wagner, Eva. Volksliederreigen. (Tänze und Reigen. H. 14.) Leipzig, Strauch. 8°. 19 S. ℳ 2.

Waldoper, Die Zoppoter. Hrsg.: Carl Lange. Berlin, G. Stilke. 15,5 × 23 cm. 55 S., m. Abb. ℳ 1,50.

Weakley, Janet. Music and its makers. London Harrap. 8°. 159 p. 3 s. 6 d.

Weissmann, Adolf. The problems of modern music. Trans. by M. M. Bozman. With ports. of modern composers, and intro. by Edward J. Dent. London, Dent. [New York, Dutton.] 8°. 268 p. 6 s.

Weissmann, Adolf. Der Dirigent im 20. Jhd. Mit zahlr. Bildn. Berlin, Propyläen-Verl. 8°. 198 S. ℳ 6.

Welch, R. Dickinson. The study of music in the American College. Northampton, Mass., Smith College. 8°. 116 p. Geb. $ 2.

Werckmeister, Walther. Vaterländisches Volkslied, hrsg. Leipzig, Helingsche Verlagsanstalt. kl. 8°. VIII, 352 S. Geb. ℳ 3.

Wild, Erich. Geschichte von Markneukirchen Stadt u. Kirchspiel. (Beilageheft zur 34. Jahresschrift 1925 des Vereins f. vogtl. Geschichte u. Altertumsk.) Plauen i. V., Neupert. 8°. 566 S., 1 Karte. ℳ 12.

Zeller, Félix. Cent ans de musique à Guebwiller. 1824—1924. Recueil historique, publié à l'occasion de la fête du centenaire du corps des sapeurs-pompiers et de la musique municipale de Guebwiller. Mulhouse ('24), impr. J. Brinkmann. 8°. 52 p. et pors.

V.

Biographien und Monographien

(Einzelne Meister.)

Ackté, Aino. Ackté, Aino. Erinnerungen. I. [In finn. Sprache.] Helsinki, Otava. gr. 8°. 330 S. Finn. ℳ 75. [Dieselbe.] Minnen och upplevelser. D. 1. Helsingfors, Söderström & Co. [Stockholm, Fahlcrantz.] 4°. 340 S. Finn. ℳ 100.

Adam de la Halle. Adam le Bossu. Le jeu de Robin et Marion suivi du Jeu du pélerin. Edité par Ernest Langlois. Paris ('24), Champion. 16°. X, 95 p. fr. 6.

Albéniz. Collet, Henri. Albéniz et Granados. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. 247 p. fr. 10.

Augustinus. Huré, Jean. Saint Augustin musicien. D'après le „De musica" et différentes pages de ses œuvres consacrées à la musique. Paris ('24), M. Sénart. 8°. VIII, 170 p. fr. 12.

Bach, Johann Sebastian. Bachfest, Dreizehntes deutsches. Vom 11.—13. Juli 1925 in Essen. Bach-Fest-Buch. Neue Bachgesellschaft. (Leipzig, Breitkopf & H.) gr. 8°. 40 S. ℳ 1. — Bachfest, Viertes kleines der Neuen Bachgesellschaft am 26. u. 27. Sept. 1925 in Cöthen. (Ebenda.) gr. 8°. 24 S. ℳ 1. — Bethge, W., u. W. Götze. Joh. Seb. Bach 1685—1750 und sein Wirken in Cöthen 1717 bis 1723. Ein Führer durch die Bachabteilg. d. Cöthener Heimatmuseums. (Schriftenreihe d. Cöth. Heimatmus. H. 1.) Cöthen-Anhalt, Verlag d. Heimatmuseums. 8°. 47 S. m. Abb. ℳ 1. — Bruyck, Carl van. Technische u. ästh. Analyse des wohltemperierten Klaviers nebst e. allg., Sebastian Bach u. d. sog. kontrapunktische Kunst betr. Einl. 3. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. IV, 188 S. ℳ 3. — Chronicle, The little, of Magdalena Buch. London, Chatto & Windus. 8°. 189 p. 6 s. — Forkel, Johann Nikolaus. Über Joh. Sebastian Bachs Leben, Kunst u. Kunstwerke. Nach der Originalausg. von 1802 neu hrsg. m. Einleitung u. ausführl. Nachwort von Jos. M. Müller-Blattau. Augsburg, Bärenreiter-Verl. Volksausgabe. ℳ 2,50. — Franke, Friedr. Wilh. Johann Seb. Bachs Kirchen-Kantaten. Mit e. Einführg. in ihre Geschichte, ihr Wesen u. ihre Bedeutung hrsg. (Universal-Bibl. Nr. 6565.) Leipig, Reclam. kl. 8°. 87 S. ℳ 0,40. — Fuller-Maitland, J. A. The „48" Bach's Wohltemperirtes clavier. 2 vols. (Musical pilgrim.) London, Milford. 16°. Je 38 p. 1 s. 6 d. [Derselbe.] The Keyboard suites of J. S. Bach. (Musical pilgrim.) Ebenda. 16°. 74 p. 1 s. 6 d. — Gérold, Th. J.-S. Bach. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8°. 128 p. 12 pl. fr. 5. — Hasse, Karl.* Johann Seb. Bach. Mit 47 Abb. u. 1 farb. Umschlagb. (Velhagen u. Klasings Volksbücher. 157.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. gr. 8°. 179 S. Geb. ℳ 5. — Hauptmann, M. Erläuterungen zu Joh. Sebastian Bach's Kunst d Fuge. Neue, unveränd. Ausg. (Rodardr.) 1881 Leipzig, C. F. Peters. 4°. 14 S. ℳ 1,50. — Jöde, Fritz. Die Kunst Bachs, dargest. an s. Inventionen, „um darneben e. starken Vorschmack von d. Komposition zu überkommen." Wolfenbüttel ('26), G. Kallmeyer. 8°. 224 S. mit Fig. ℳ 6,50. = Organik. Bd. 1. — Paccagnella, Ermenegildo. L'elaborazione tematica nelle opere di J. S. Bach: nuovi principij di sviluppo ritmico-melodico. Monza, arti grafiche Monza. 8°. 31 p. — Schering, Arnold. Der Thomaskantor. Ein gemüthserfreuend Spiel von deme Herren Cantori Seb. Bachen vorgestellt in zween Aufzügen. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. kl. 8°. 69 S. ℳ 1,50. — Sitte, Hinrich. Joh. Seb. Bach als „Legende" erzählt. (Lebensgeschichte großer Menschen.) Berlin, E. Reiss. gr. 8°. 134 S. m. eingekl. Abb. u. Fks. Geb. ℳ 4,50. — Whittaker, W. G. Fugitive notes on certain cantatas and the motets of J. S. Bach. London, Milford. 8°. 311 p. 12 s. 6 d.

Bach, Wilhelm Friedemann. Brachvogel, A. E. Friedemann Bach. Roman. [Berlin], Deutsche Buchgemeinschaft. 8°. 424 S. Nur für Mitglieder. — [Dasselbe.] Hrsg. v. Valerian Tornius. [Berlin], Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verl. 8°. 608 S. Nur f. Mitglieder. [Dasselbe.] (Wohlfeile Edelsteine. Bd. 11.) Berlin, Rothgießer & Possekel. 8°. 430 S. ℳ 1,25. [Dasselbe.] (Der Hort. Bd. 11.) Leipzig, Voigtländer. kl. 8°. 632 S. Geb.

ℳ 5. [Dasselbe.] (Hendel-Bücher. 2006/11.) Berlin, Hendel. kl. 8°. VI, 576 S. ℳ 1,80. [Dasselbe.] (Meistererzähler der Weltliteratur.) Berlin, Mitteldeutsche Verlagsanstalt Lehmann & Fink. kl. 8°. VI, 576 S. Geb. ℳ 3. [Dasselbe.] (Romane d. Weltlit.) Leipzig, Hesse & Becker. kl. 8°. 512 S. Geb. ℳ 4,50. [Dasselbe.] Leipzig, Krick. kl. 8°. 598 S., Musikbeil. 2 S. Geb. ℳ 10.

Beethoven, Ludwig van. Albertini, A. Epistolario di Beethoven. Torino, frat. Bocca. — Beethoven: Briefe, Gespräche, Erinnerungen. Ausgew. u. eingel. v. Paul Wiegler. Berlin, Propyläen-Verl. kl. 8°. 160 S. Geb. ℳ 2,50. — Beethoven. Memorie di contemporanei: lettere, diarî a cura del prof. Otto Hellinghaus. Prima traduz. ital. di Carlo Grünanger dell' opera tedesca pubblicata nell' anno 1922. Milano, Modernissima (A. Nicola e C.) 16°. 382 p. L 15. — *Ludwig van Beethoven. Thematisches Verzeichnis von Gustav Nottebohm nebst d. Bibliotheca Beethoveniana von Emerich Kastner erg. von Theodor Frimmel. (Unveränd. Abdruck d. 2., verm. Aufl. von 1868.) Leipzig: Breitkopf & H. 1925. 4°. (X, 220, VI, 84 S.) 4°. ℳ 10. — Beethoven-Haus, Bonn. Beethovens Handschrift. (10 Proben.) Bonn, Beethoven-Haus. 23,5×32 cm. II S., 10 Bl. Fks. ℳ 3. [Nicht im Buchhandel.] — Bekker, Paul. Beethoven. Transl. and adapted from the German by M. M. Bozman. London, Dent. gr. 8°. 401 p. 10 s. 6 d. — Biamonti, Giovanni. La nona sinfonia di Ludwig von (!) Beethoven. Roma, G. Glingler. 8°. 38 p. L 5. — Cassirer, Fritz. Beethoven u. die Gestalt. Ein Kommentar. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. 4°. XIII, 258 S. Geb. ℳ 12. — Delbrück, Kurt. Beethovens letzte Liebe. Roman. 2. Aufl. Clausthal, R. Mühlmann. 8°. 176 S. Geb. ℳ 3,75. zus. mit Delbrück: Die Liebe des jungen Beethoven. ℳ 5. — Freudenthal, Herbert. Beethoven (Oberstufe). (Diesterwegs deutschkundl. Schülerhefte.) Frankfurt a. M., Diesterweg. kl. 8°. 56 S. ℳ 0,80. — Kastner, Emerich. Bibliotheca Beethoveniana. Versuch einer Beethoven-Bibliographie. 2. Aufl. mit Erg. u. Forts. von Theodor Frimmel. Leipzig, Breitkopf & H. 4°. VI, 84 S. ℳ 4. — Kerst, Friedrich. Die Erinnerungen an Beethoven. Gesam. u. hrsg. [2 Bde.] 2. (durchges.) Aufl. mit 25 Bildn. [Taf.] Bd. 1. 2. Stuttgart, Julius Hoffmann. 8°. XV, 295; V, 367 S. Geb. ℳ 15. — Laisné, Hector. Le message de Beethoven. Conférences. Paris, Picart. 16°. 112 p. fr. 5. — Ley, Stephan.* Beethovens Leben in authentisch. Bildern u. Texten. (Druckanordnung: E. R. Weiß.) Berlin, Cassirer. gr. 8°. XV S., 150 Doppelseiten. Geb. ℳ 18. — Marliave, J. de. Les quatuors de Beethoven. Publié avec une introd. et des notes par Jean Escarra. Préface de Gabriel Fauré. Paris, Alcan. 8°. XVIII. 408 p. avec musique. fr. 30. — Mies, Paul.* Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. V, 173 S. ℳ 4. — Milne, A. Forbes. Beethoven: 1, The pianoforte sonatas. (Musical pilgrim.) London, Milford. 16°. 66 p. 1 s 6 d. — Nottebohm, Gustav. Beethoveniana ([Neue Aufl.] Rodardr.) 1872—1887 [1.] Aufsätze u. Mitteilgn. 1872. 8°. VIII, 203 S. ℳ 7. — 2. Nachgelassene Aufsätze. 1887. 8°. X, 509 S. ℳ 20. — Thematisches Verzeichnis s. unter Beethoven. — Peters, Illo. Beethovens Klaviermusik. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. 8°. 140 S., 1 Titelb. ℳ 2,75. — Schenker, Heinr. Beethoven. V. Sinfonie. Darstellg. d. musikal. Inhalts nach d. Handschrift unter fortlaufender Berücksichtigung des Vortrages u. d. Literatur. Wien, Universal-Edition. 8°. 73 S. m. eingedr. Notenbeisp. ℳ 3. — Schiedermair, Ludwig.* Der junge Beethoven. Mit 20 Kupferdr. Taf. u. 3 Faks. Beil. Leipzig, Quelle & Meyer. gr. 8°. XXIII, 487 S. Geb. ℳ 20. — Waldvogel, Rich. Auf der Fährte des Genius. (Biologie Beethovens, Goethes, Rembrands.) Hannover, Hahnsche Buchh. 8°. 119 S. ℳ 4,50. — Wetzel, Justus Hermann.* Beethovens Violinsonaten nebst den Romanzen und dem Konzert, analysiert. Bd. 1. Einf. 1.—5. Sonate u. d. 2 Romanzen. (Max Hesses Handbücher. 59.) Berlin, M. Hesse. kl. 8°. IX, 402 S. Geb. ℳ 5,50.

Bizet, Georges. Carmen på Kungl. teatern i Stockholm 1922. Stockholm, Nordiska bokhandeln. 32 s. kr. 2,50. — Pigot, Charles. Georges Bizet et son œuvre. Préface par Ad. Boschot. Paris, Delagrave. 8°. 300 p, ill. fr. 7,50. — Rabe, Julius. Georges Bizet. En minnesteckning på uppdrag av Stiftelsen musikkulturens främjande utarbetad. Stockholm, Almqvist & Wiksen. 133 s., 7 pl. kr. 10.

Boito, Arrigo. Gui, Vittorio. Nerone di Arrigo Boito. Milano ('24), Bottega di poesia. 16°. 199 p. con 4 tav. L. 10.

Bossi, Enrico. Dagnino, Eduardo. Marco Enrico Bossi. Cenni biografici. Roma, Pontificia scuola superiore di musica sacra. gr. 8°. 23 p. con ritr. — San Martino, Conte di. Discorso in commemorazione del Maestro Marco Enrico Bossi (r. conserv. di musica S. Cecilia). Roma, soc. tip. A. Manuzio. 8°. 9 p. — Tebaldini. Giov, s. vorigen Abschnitt.

Bruckner, Anton. Gesammelte Briefe s. Abschnitt IV unter Musikbücherei, Deutsche; s. auch Abschnitt IX unter Novellen. — Kurth, Ernst.* Bruckner. [2 Bde.] Berlin, M. Hesse. gr. 8°. IX, 596 S.; S. 597—1351, m. 1 Titelb. u. 1 Taf. u. zahlr. Notenbeisp. Geb. ℳ 35. — Orel, Alfred.* Anton Bruckner. Das Werk, der Künstler, die Zeit. Mit 4 Bildertaf. u. zahlr. Notenbeispielen im Text. Wien, Hartleben. 4°. XV, 255 S. Geb. ℳ 15.

Bülow, Hans von. Bülow, Marie von.* Hans von Bülow im Leben u. Wort. (Musikal. Volksbücher.) Stuttgart, Engelhorns Nachf. kl. 8°. 298 S., mehr. Taf. Geb. ℳ 7.

Busoni, Ferruccio. Wassermann, Jakob.* In memoriam Ferruccio Busoni. (Mit e. Lichtdr.-Wiedergabe von Busonis Hs. „Schlußmonolog d. Dichtg. Doktor Faust“, seiner letzten Oper.) Berlin, S Fischer. 4°. 30 S., 2 Bl. Faks. Nr. 1 bis 100 mit je 1 rad. Bilde. Busonis Hperg. ℳ 40. Nr. 101—500 Ppb.. ℳ 8.

Charpentier, Gustave. Himonet, André. Louise. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. 8°. 151 p. fr. 3,50.

Chopin, Frédéric. Bidou, Henry. Chopin. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. fr. 10. — Bohême, Charles. Frédéric Chopin. L'Homme et l'œuvre: conférence. Nancy ('24), impr. L. Stoquert. 8°. 31 p. — Dahms, Walter. Chopin. München ('24), Halbreiter. gr. 8°. VII, 81 S. ℳ 2,50. — Ganche, Édouard. Dans le souvenir de Fréd. Chopin. Le génie de Fr. Ch. et la Pologne. Les Œuvres héroiques et nationales. Le square d'Orléans. La dernière élève de Ch. Le 26me prélude. J. Stirling et sa correspondance. Fr. Ch. à Nohant. Comment Ch. est aimé. Au tombeau de Ch. L'invention harmonique de Ch. et sa technique du piano. Les manuscrits et les œuvres posthumes. Illustrations et documents inédits. Paris, Mercure de France. 8°. 247 p. fr. 15. — Strachey, Marjorie. The nightingale: a life of Chopin. With frontis. London, Longmans. 8°. 315 p. 7 s. 6 d. — Uminska, Zofia, and H. E. Kennedy. Chopin: the child and the lad. With portr. London, Methuen. 8°. 99 p. 5 s.

Clavé. Subirá, José. El musico-poeta Clavé (1824—1874). Madrid ('24). 8°. 32 p. Pts. 1,50.

Cornelius, Peter. Cherbuliez, A. E. Peter Cornelius. (Neujahrsblatt d. Allg. Musikgesellschaft in Zürich. 113. 1925.) Zürich, O. Füssli. 4°. 44 S., 1 Titelb. ℳ 2,80. — Cornelius, Carl Maria. Peter Cornelius, der Wort- und Tondichter. s. Abschnitt IV unt. Musikbücherei, Deutsche.

Crusellin, B. H. Winter, Helmer. Berndt Henric Crusellin. 150. vuotis-muisto. Helsinki. 12 S. Finn. ℳ 3.

Debussy, Claude. Gysi, Fritz*. Claude Debussy (114. Neujahrsblatt der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.) Zürich, Art. Institut Orell Füssli. 4°. 28 S., 1 Titelb. ℳ 3,20. — Liebich, Mrs. F. Claude-Achille Debussy. Illus. (Living masters of music.) London, Lane. 8°. 104 p. 3 s. 6 d. — Shera, F. H. Debussy and Ravel. (Musical pilgrim.) London, Milford 16°. 58 p. 1 s. 6 d.

Delibes, Léon. Loisel, Joseph. Lakmé. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. 8°. 218 p. fr. 3,50.

Durand, Jacques. Quelques souvenirs d'un éditeur de musique. Paris ('24), Durand et fils. 8°. 136 p. fr. 2,30.

Eitz, Carl. Bennedik, Frank; Koch, Markus s. Abschnitt VIII.

Elewyck, Xaver van. Bergmans, Paul: Notice sur le Chevalier X. van Elewyck. Bruxelles, Hayes. 8°.

Elgar, Edward. Buckley, Rob. J. Sir Edward Elgar. (Living masters of music.) London, Lane. 8°. 107 p. 3 s. 6 d.

Fauré, Gabriel. Bruneau, Alfred. Gabriel Fauré. La vie et les œuvres. Paris, Fasquelle. 8°. fr. 5.

Gibbons, Orlando. Fellowes, Edmund H. Orlando Gibbons: a short account of his life and work. With port. London, Milford. 8°. 117 p. 7 s. 6 d.

Glazunow, A. K. — Glebow, Igor. Glazunow. Versuch einer Charakteristik. Leningrad ('24), Verlag „Swetosar“. 8°. 178 S.

Gluck, Chr. W. Haas, Robert.* Gluck und Durazzo im Burgtheater. (Die Opéra comique in Wien.) Wien, Amalthea-Verlag. 8°. 216 S. ℳ 4,50. — Hoffmann, E. T. A. Ritter Gluck s. Abschnitt IX unter Novellen. — Scuderi, Gaspare. C. Gluck: Orfeo; guida attraverso il dramma e la musica. Milano ('24), Bottega di poesia. 16°. 120 p. L 5.

Gounod, Charles. Landormy, Paul. Faust. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. 8°. 166 p. fr. 3,50.

Granados, E. Collet, Henri s. unter Albéniz.

Grimm, Julius Otto. Ludwig, Franz. Julius Otto Grimm. Ein Beitrag zur Geschichte der musikal. Spätromantik. Mit 2 Bildn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. gr. 8°. III, 138 S. Geb. ℳ 4,50.

Grosheim, Georg Christoph. Heinrichs, Georg. Georg Christoph Grosheims Selbstbiographie, mit Erl. u. Erg. hrsg. (Beiträge zur Geschichte d. Musik in Kurhessen. H. 4.) Homberg, Bez. Cassel, Settnick's Nachf. in Komm. 8°. 31 S. ℳ 1,20.

Händel, Georg Friedrich. Chop, Max. G. Fr. Händel. Der Messias. Geschichtl. u. musikal. analysiert, mit zahlr. Notenbeispielen. (Erläuterungen zu Meisterwerken d. Tonkunst. Bd. 17. Univ.-Bibl. Nr. 5206.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 85 S. ℳ 0,40. — Congreve, William. Semele: an opera. With the alterations adopted by Handel. As performed at the New Theatre, Cambridge, February 1925. Cambridge Univ. Press. 8°. 47 p. 1 s. — Flower, Neumann.* Georg Friedr Händel. Der Mann u. seine Zeit. Aus dem Engl. übersetzt von Alice Klengel. Mit 5 farb. Taf. u. 47 zumeist unveröffentl. Abb., darunter zahlr. Wiedergaben von Handschriften Händels. Leipzig, K. F. Köhler. 8°. XI, 324 S. Geb. ℳ 12. — Schrader, Bruno. Händel. (Musiker-Biographien. Bd. 19. Univers.-Bibl. Nr. 3497.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 92 S. ℳ 0,40.

Hasse, Johann Adolf. Gerber, Rud.* Der Operntypus Joh. Ad. Hasses u. seine textlichen Grundlagen. (Berliner Beitr. zur Musikwissensch. Bd. 2.) Leipzig, Kistner & Siegel. gr. 8°. VII, 191 S. ℳ 8.

Hauk, Minnie. Hauk, Minnie (Baroness de Wartegg). Memories of a singer. Collated by E. B. Hitchcock. Illus. London, Philpot. 8°. 295 p. 15 s.

Haydn Joseph. Townsend, Pauline D. Jos. Haydn. (Great composers series.) London, Low. 8°. 2 s. 6 d.

Honegger, Arthur. Roland-Manuel. Arthur Honegger. (Nos musiciens.) Paris, Senart. kl. 8°. 30 p.

Humperdinck, Engelbert. Brusa, Filippo. Hänsel e Gretel di Hengelbert (!) Humperdinck. Milano, Bottega di poesia. 16°. 151 p. L. 5.

Hunnius, Monika. Hunnius, Monika. Mein Weg zur Kunst. Heilbronn, E. Salzer. 8°. 351 S., 1 Titelb. ℳ 4. — [Dasselbe.] 2. Aufl. Ebenda. 8°. 351 S., 1 Titelb. ℳ 4.40.

Jaeger, Robert. Musikalisch. Führer durch die „Symphon. Phantasie“ c-moll für großes Orch. nebst e. Einlage von Frdr. Kaminsky. Hindenburg O. S. ('26), Verlag „Volk u. Heimat“. gr. 8°. 15 S. mit eingedr. Notenbeisp. ℳ 0,60.

Janáček, Leoš. Brod, Max. Leoš Janáček. Leben u. Werk. Wien, Wiener philharm. Verlag. gr. 8°. 67 S., 1 Titelb. Geb. ℳ 2,50.

Krauss, Clemens. Berger, Anton. 2., erw. Aufl. Graz ('26), Leuschner & Lubensky. kl. 8°. 66 S., 1 Titelb. ℳ 1,80.

Lalo, Edouard. Servières, Georges. Edouard Lalo. (Les musiciens célèbres. Vol. 37.) Paris, Laurens. 8°. 128 p. fr. 5.

La Mara. La Mara. Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals. s. Abschnitt IV.

Laurent, Marcel Etienne. Brosset, Jules. Marcel Etienne Laurent, chanoine de l'église d'Orléans, maître de chapelle de la cathédrale (1860—1921). Orléans ('24), Impr. moderne, 91, rue d'Illiers. 8°. 28 p.

Liszt, Franz. Chop, Max. Franz Liszts symphonische Werke. Geschichtl. u. musikal. analysiert mit zahlr. Notenbeisp. 2. Die 12 symphonischen Dichtgn. (Reclams Univ.-Bibliothek, Nr. 6548.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 85 S. ℳ 0,40. — Corder, Frederic. Ferencz (François) Liszt. (Mastres of music.) London, K. Paul. [New York, Harper.] 8°. 182 p. 7 s. 6 d. — La Mara. An der Schwelle des Jenseits. Letzte Erinnerungen an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, die Freundin Liszts. Mit 5 Abb. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 54 S. ℳ 2,50. — Wetz, Richard. Franz Liszt. (Musiker-Biographien. Bd. 4. Universal-Bibliothek. Nr. 2098 u. 2099.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 117 S. ℳ 0,80.

Louis Ferdinand, Prinz von Preußen. Wahl, Hans. Prinz Louis Ferdinand von Preußen. Ein Bild seines Lebens in Briefen, Tagebuchblättern u. zeitgenössischen Zeugnissen. Dachau b. München, Einhorn-Verl. 8°. 268 S. 1 Titelb. ℳ 6,50.

Mahler, Gustav. Specht, Rich. Gustav Mahler. (17. u. 18. Aufl.) Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. gr. 8°. 327 S., m. 1 Titelb. Geb. ℳ 8.

Marie de France. Vier Lais. Nach d. Hs. d. Mus. Brit. Harl. 978. Mit Einl. u. Glossar hrsg. von Karl Warnke. Halle, Niemeyer. 8°. XVI, 46 S. ℳ 1,60. — Tuffrau, Paul. Les lais de Marie de France. Transposés en français moderne. 14me éd. Paris, L'Édition d'art, H. Piazza. 8°. XI, 157 p.

Marot, Clément. Duvergie, J. L'hérésie de Clément Marot (1524—1527), contée per J. Duvergie, d'après Clément lui-même. Chartres ('24), impr. R. A. Brault. 8°. 53 p.

Massenet, Jules. Bonnefoy, A. Manon et les héroines de Massenet. Conférence faite à Angers. Angers, Impr. du commerce. 8°. 8 p. — Loisel, Joseph. Manon. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. 8°. 170 p. fr. 3,50.

Melba, Nellie. Melodies and memories. Illus. London, Butterworth. 8°. 335 p. 21 s.

Mengelberg, Willem. Boer, A. van den. De psychologische beteeknis van Willem Mengelberg als dirigent. Amsterdam, L. J. Veen. 8°. 132 p., m. 1 portr, F 1,90.

Meyerbeer, Giacomo. Sandre, Th. L'histoire merveilleuse de Robert le Diable, remise en lumière pour édifier les petits et distraire les autres. 10e mille. Amiens, Malfère. 8°. 213 p. fr. 7,50.

Milan, Lluis. Trend, J. B. Lluis Milan and the vihuelistas. (Hispanic notes and Spanish ser.) London, Milford. kl. 8°. 136 p. 6 s.

Millöcker, Karl. Calliano, Gust. Karl Millöcker in Baden. Geb. 29. April 1842 in Wien, gest. 31. Dez. 1899 in Baden. Persönliche Erinnergn. (Badener Bücherei. 1.) Baden (bei Wien), Verein „Niederösterr. Landesfreunde". 8°. 8 S.

Mombello, Domenico. Celebrità villanovese: Domenico Mombello, celebre musico. Casale Monferrato, tip. Pezzana e Calvi. 16°. 15 p.

Monteverdi, Claudio. Monteverdi, Claudio. Orpheus. Orfeo, favola in musica 1607. Neugestaltet f. d. deutsche Bühne 1923 von Carl Orff. (Vorw.: Curt Sachs.) Mainz, Schott's Söhne. 8°. 39 S. ℳ 0,60.

Mozart, Wolfg. A. Sechs Chöre aus Idomeneus. Für Schülerchor m. Begleitg. bearb. v. Paul Tiedemann. Verbindende Dichtungen von Lotte Tiedemann. [Textbuch.] Berlin-Lichterfelde, Vieweg. 8°. 8 S. ℳ 0,30. — Mersmann, Hans.* Mozart. Mit 9 Bildtaf. u. 4 Vignetten. (Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellgn. 4.) Berlin, Bard. gr. 8°. 62 S. Geb. ℳ 3,50. — Mörike, Eduard. Mozart auf der Reise nach Prag. Hamburg, Quickborn-Verl. kl. 8°. 95 S. ℳ 0,75. [Dasselbe.] Berlin, O. Mieth. kl. 8°. 125 S. Geb. ℳ 1. [Dasselbe.] Leipzig, Abel & Müller. 8°. 105 S., mit 4 farb. und viel. schwarz. Bildern. Geb. ℳ 4. — Mozart, Wolfg. A. Don Juan ... Vollst. Buch. Hrsg. u. eingel. v. Georg Rich. Kruse. (Reclams Univ.-Bibl. Nr. 2646.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 80 S. ℳ 0,30. — Prod'homme, J.-G. W. A. Mozart. Sa vie et ses œuvres (1756—1791). Traduction-Adaptation d'après la deuxième éd. de l'ouvrage de M. Arthur Schurig. Paris, Delagrave. 8°. XV, 464 p. fr. 15. — Schlichtegroll, Friedrich. Johs. Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart. ([Neudr. a. d.] Nekrolog auf d. Jahr 1791. Hrsg. v. Friedr. Schlichtegroll, Gotha 1793 bey Justus Perthes.) Privatdr. (Leipzig, Albrecht Kind) [in Komm. Bremen, K. H. Silomon, Gg. Groening-Str. 24.] 10 × 13 cm. 57 S. Lederbd. ℳ 25. Hldr. ℳ 10. — Schurig, Arthur s. Prod'homme. — s. auch Abschnitt IX unter Novellen.

Mussorgski, Modest Petrowitsch. Riesemann, Oskar von.* Monographien zur russischen Musik. Bd. 2. Modest Petrowitsch Mussorgski. München ('26), Drei Masken Verl. 8°. XIX, 526, 28 S. ℳ 12.

Neefe, Christian Gottlob. Leux, Irmgard.* Christian Gottlob Neefe (1748—1798). Mit 2 Bildn. u. e. Hs. — Nachbildg. (Veröffentlichgn. d. Fürstl. Institutes f. musikwiss. Forschung zu Bückeburg. 5. Reihe, Bd. 2.) Leipzig, Kistner & Siegel. 4°. 208 S. ℳ 8.

Nicolai, Otto. Nicolai, Otto. Briefe an seinen Vater. s. Abschnitt IV unter Musikbücherei, Deutsche.

Nikisch, Arthur. Pfohl, Ferdinand. Arthur Nikisch. Sein Leben, seine Kunst, sein Wirken. Neue erw. u. verb. Ausg. mit zahlr. Bildern u. Faks. Hamburg, Alster-Verlag. gr. 8°. 196 S., 10 Taf. Geb. ℳ 6.

Obrecht, Jacob. Gombosi, Otto Johs.* Jacob Obrecht. Eine stilkrit. Studie. Mit e. Notenanhang enth. 31 bisher unveröff. Kompositionen aus der Zeit zwischen 1460—1510. (Sammlg. musikwiss. Einzeldarstellungen. H. 4.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 131, XI, 87 S. ℳ 9.

Palestrina, Pierluigi da. Cametti, Alberto. Palestrina. Milano, Bottega di poesia. 8°. 383 p. con ritr. L. 15. — Jeppesen, Knud.* Der Palestrinastil und die Dissonanz. Mit vielen Notenbeisp. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XIV, 270 S. ℳ 8. — Ricci, Corrado. Il palestrina: discorso tenuto alla r. accad. di S. Cecilia. Roma, Glingler. 16°. 26 p. L. 3. — s. auch Tebaldini in Abschnitt IV.

Perosi, Lorenzo. Damerini, Adelmo. Lorenzo Perosi. Roma ('24), Formiggini. 16°. 63 p., con ritr. L. 2.

Ponte, Lorenzo da. Da Ponte, Lorenzo. Denkwürdigkeiten des Venezianers Lorenzo da Ponte. Hrsg. von Gust. Gugitz. 3 Bde. Dresden ('24, '25), P. Aretz. 8°. LXXVIII, 431 S. m. 15 Taf.; 400 S. m. 11 Taf.; 453 S. m. 6 Taf. Geb. ℳ 50.

Puccini, Giacomo. Bonaventura, Arnaldo. Giacomo Puccini; l'uomo, l'artista: profilo. Livorno ('24), Giusti. 8°. 45 p. L. 2,75. — Checchi, Ottorino. Per il M°. Giacomo Puccini: commemorazione. Empoli. R. Noccioli. 8°. 13 p. — Cœuroy, André. La Tosca. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. 8°. 160 p. fr. 3,50. — Fraccaroli, Arnaldo. La vita di Giacomo Puccini. Milano, Ricordi e C. 8°. 230 p., con ritr. e 12 facs. L. 22. — [Dasselbe.] Deutsch von H. R. Fleischmann. (Autor. Übers.) Wien ('26), Stein-Verlag. 8°. 291 S. 1 Titelb.

Raff, Jos. Joachim. Raff, Helene. Joachim Raff. Ein Lebensbild. s. Abschnitt IV unter Musikbücherei, Deutsche.

Rameau, Jean Ph. Diderot, Denis. Der Neffe des Rameau. Nach dem 1891 erstmalig veröffentl. Orig.-Text übertr. u. hrsg. von Otto von Gemmingen. Berlin, Propyläen-Verl. kl. 8°. 168 S. Geb. ℳ 2,50. — [Derselbe.] Le neveu de Rameau. Suivi d'autres œuvres du même auteur. Paris, Payot. 8°. 320 p. fr. 10.

Ravel, Maurice. Shera, F. H. Debussy and Ravel s. unter Debussy. — La Revue musicale. Numéro spécial du I[er] avril. [Mit Beiträgen von] A. Suarès, T. Klingsor, E. Vuillermoz, R. Manuel, A. Casella, Gil-Marchex, A. Hoeree, R. Chalupt, A. Cœuroy, H. Prunières. Portraits et supplément musical. Paris, 35, rue Madame. fr. 10.

Reger, Max. Gatscher, Emanuel.* Die Fugentechnik Max Regers in ihrer Entwicklung. Stuttgart. Engelhorns Nachf. gr. 8°. 260 S. ℳ 12.

Rheinberger, Josef. Grace, Harvey. The organ works of Rheinberger. London, Novello. 8°. 141 p. 5 s.

Riemann, Hugo. Wiehmayer, Theod. Die Auswirkung der Theorie Hugo Riemanns. 2 Aufsätze üb. wicht. Grund- u. Streitfragen d. musikal. Metrik. Magdeburg, Heinrichshofen. 8°. 32 S. ℳ 0,60. (Aus: Neue Musik-Zeitung Mai. 1923 und Mai 1925.)

Ronsard, Pierre de. Photiadès, Constantin. Ronsard et son luth. Paris, Plon. kl. 8°.

Rougnon, Paul. Rougnon, Paul. Souvenirs de soixante années de vie musicale et de cinquante années de professorat au Conservatiore de Paris. Paris, éditions Margueritat. 8°. 153 p. et portr. fr. 6.

Rousseau, Jean-Jacques. Dufour, Théophile. Recherches bibliographiques sur les œuvres imprimées de J.-J. Rousseau, suivies de l'Inventaire des papiers de Rousseau conservés à la bibliothèque de Neuchatel. Tl. I. Paris, Giraud-Badin. 8°. XI, 273 p., portr.

Saint-Saëns, Camille. Collet, Henri. Samson et Dalila. (Les chefs-d'œuvre de la musique) Paris, Mellottée. 8°. 134 p. fr. 3,50.

Scheurleer, D. F. Gedenkboek aangeboden aan Dr. D. F. Scheurleer op zijn 70sten verjaardag. Bijdragen van vrienden en vereerders op het gebied der muziek. s'-Gravenhage, M. Nijhoff. 8°. XII, 394 p. m. afb. en portr. F 10.

Schillings, Max von. Becker, C. H. Die preussische Kunstpolitik und der Fall Schillings. (Rede). Leipzig, Quelle & Meyer. gr. 8°. 31 S. ℳ 1.

Schönberg, Arnold. Wellesz, Egon. Arnold Schönberg; tr. by W. H. Kerridge. With port. London, Dent [New York, Dutton.] 8°. 167 p. 6 s.

Schreker, Franz. — Franz Schreker und seine Oper „Der ferne Klang". Mit Beiträgen von S. Ginsburg, Igor Glebow und Sergej Radlow und Libretto. [Herausgegeben von dem Russischen Kunsthistorischen Staatsinstitut.] Leningrad, Verlag „Academia". 8°. 65 und 2 S. Rub. 0,50.

Schubert, Franz. Bartsch, R. „Schwammerl." Ein Schubert-Roman. (186.—190. Tsd.) Leipzig, Staackmann. kl. 8°. 308 S. m. Abb. ℳ 4. — Bie, Oscar. Franz Schubert. Sein Leben u. s. Werk. Mit 11 Taf. (Deutsche Lebensbilder.) Berlin, Ullstein. 8°. 162 S. m. eingedr. Notenbeisp. ℳ 4. — (Braun, Felix.) Schubert im Freundeskreis. Ein Lebensbild aus Briefen, Erinnerungen, Tagebuchblättern. Gedichten. 11.—20. Taus. (Insel-Bücherei. Nr. 168.) Leipzig, Insel-Verlag. kl. 8°. 80 S. Geb. ℳ 1. — Niggli, A. Franz Schubert. Neue, rev. u. erg. Ausg. (Musiker-Biographien. Bd. 10. Univers.-Bibl. Nr. 2521.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 134 S. ℳ 0,40. — Schubert's songs, tr. by A. H. Fox Strangways and St. Wilson. New York ('24), Oxford. kl. 8°. 256 p. $ 1,20. — Franz Schubert-Sonderheft* „Der intime Schubert" d. illustr. Halbmonatsschr. „Moderne Welt", red. v. Otto Erich Deutsch. Wien, 1. Dez. 1925. 4°. 32 S., 4 S. Notenbeil., u. über 100 Abb. ℳ 2. — Tschiepe, Rud. Franz Schubert. Für die Mittelstufe ausgew. (Deutschkundliche Schüler-

hefte. Reihe 5, H. 6.) Frankfurt a. M., Diesterweg. kl. 8°. 32 S. ℳ 0,60. — s. a. Abschnitt IX unter Novellen, musikal.

Schumann, Eugenie*. Schumann, Eugenie. Erinnerungen. (Musikal. Volksbücher.) Stuttgart, Engelhorns Nachf. kl. 8°. 336 S. m. Abb. u. 1 Faks. Geb. ℳ 7,50.

Schumann, Georg. Biehle, Herbert. Georg Schumann. Eine Biographie. Münster, Bisping. 8°. VII, 80 S. m. 2 Bildn., 1 Fksm. u. eingedr. Notenbeisp. ℳ 3.

Schumann, Robert. Bedford, Herbert. Rob. Schumann: his life and work. (Masters of music.) London, K. Paul. [New York, Harper.] 8°. 282 p. 7 s. 6 d. — Dahms, Walter. Schumann. (15. u. 16. Aufl.) Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. gr. 8°. 446 S. Geb. ℳ 12. — Haecker, V. u. Th. Ziehen.* Über die musikal. Vererbung in der Deszendenz von Rob. Schumann. (S.-A. aus der Zeitschr. f. induktive Abstammungs- u. Vererbungslehre 1925. Bd. 38. H. 2.) Berlin, Gebr. Borntraeger. 8°. S. 97—123. — Niecks, Frederick. Robert Schumann. Edited by Christina Niecks. London, Dent and Sons. [New York, Dutton.] 8°. 349 p. 10 s. 6 d. — Pitrou, Robert. La vie intérieure de Rob. Schumann. Paris, Laurens. 8°. 240 p., 8 pl. fr. 18.

Schütz, Heinrich. Müller, Erich H. Heinrich Schütz. Mit 1 Bildnis. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 64 S. ℳ 1,20. — Spitta, Friedrich:* Heinrich Schütz, e. Meister d. musica sacra. (Aus: Neue Christoterpe.) Halle, C. Ed. Müller. 8°. 35 S. ℳ 2.

Skrjabin, A. N. — Jakowlew, Was. A. N. Skrjabin. Mit Vorwort von A. B. Goldenweiser. Hrsg. von der Gesellsch. der Freunde des Skrjabin-Museums. Moskau und Leningrad, Staatsverlag. gr. 8°. 99 S. mit 1 Portr. Rub. 1,25. — Sabanejew, L. Erinnerungen an Skrjabin. Moskau, Musik-Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. 318 und 2 S.

Smetana, Fr. Nejedly, Zdenêk. Federico Smetana. Prefaz. di Francesco Vatielli. Bologna, Zanichelli. 8°. XIV, 74 p. con ritr. e 10 tav. L 10.

Strauss, Johann. Kobald, Karl. Johann Strauss. (Deutsche Hausbücherei. Bd. 167.) Wien, Österr. Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft u. Kunst. 8°. 133 S. m. Abb. Geb. ℳ 4. — Lange, Fritz. Johann Strauss, der Walzerkönig. Roman. (Romane berühmter Männer u. Frauen.) Berlin, Bong. 8°. 351 S., 9 Taf. ℳ 5. — Lange, Fritz. Johann Strauss. Mit 1 Bildn. 2. Aufl. (Musiker-Biographien. Bd. 31. Univers.-Bibl. Nr. 5462.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 94 S. ℳ 0,40. — Loewy, Siegfried. Johann Strauss, der Spielmann von der kleinen [!] Donau. Lebensfragmente. Mit 14 Taf. Wien ('24), Wiener Literar. Anstalt. 8°. 193 S. Kr. 80 000. — [Derselbe.] Rund um Johann Strauss. Momentbilder aus einem Künstlerleben. Wien, P. Knepler. 8°. 177 S.; mehr. Taf.

Tanejew, S. I. — Sergej Iwanowitsch Tanejew. Persönlichkeit, Schaffen und Lebensdokumente. Zum 10. Todesjahre (1915—1925). [Abhandlungen des Russischen Staatsinstituts für Musikwissenschaft. Geschichte der russischen Musik in Materialien und Untersuchungen unter Redaktion von Prof. K. L. Husnetzow, Bd. II]. Moskau und Leningrad, Musik-Sektion [des Staatsverlages]. gr. 8°. 208 S. mit 5 Portr. und 1 Notenbeil.

Tschaikowsky, P. I. Steinitzer, Max. Tschaikowsky. (Musiker-Biographien Bd. 38. = Universal-Bibl. Nr. 6584.) Leipzig, Reclam jun. kl. 8°. 72 S. ℳ 0.40. — P. I. Tschaïkowsky (1840—1893). Herausgegeben von der Gesellschaft der Freunde des „Tschaïkowsky-Museumhaus" in Klin. [Moskau,] Verlag „Nauka i prosweschtschenije". gr. 8 S.

Varnhagen von Ense, Rahel. Rahel Varnhagen. Ein Frauenleben in Briefen. Ausgew. u. m. e. Einl. vers. von Augusta Weldler-Steinberg. 3., durchges. Aufl. Potsdam, Kiepenheuer. 8°. 546 S., 7 Taf.

Verdi, Giuseppe. Werfel, Franz. Verdi. Roman d. Oper. 23.—50. Tsd. Wien, Zsolnay. 8°. 573 S. Geb ℳ 13. [Dasselbe] trad. by Helen Jessiman. New York, Simon & Schuster. 8°. 445 p. $ 3. — s. a. Abschnitt IV unter Opernbücher.

Wagner, Richard. Barthou, Louis. La vie amoureuse de Rich. Wagner. Paris, Flammarion. 8°. 204 p. fr. 7. — Bayreuth. Das Handbuch f. Festspielbesucher v. Friedr. Wild. (Jg. 31.) 1925. Leipzig, C. Wild. kl. 8°. IV, 36, 8, 32, IV, 16, 12, 18, 20, 16, 8, 15, 20 S., zahlr. Taf. Kart. ℳ 5. — Du Moulin Eckart, Richard Graf. Wahnfried. Mit 43 Abb. Leipzig, Kistner & Siegel. kl. 8°. VII, 87 S. ℳ 5,50. — Golther, Wolfgang. Parzival und der Gral in der Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit. Stuttgart, Metzler. gr. 8°. VII, 372 S ℳ 9. — Hall, Gertrude. The Wagnerian romances. New York, Knopf. 8°. 424 p.

$ 2,75. — Heindel, Max. Die Esoterik in Wagners „Tannhäuser“. Übers. von Arminius. [Neue Aufl.] Leipzig, Theosophisches Verlagshaus. 8°. 35 S. ℳ 1. — Hight, George A. Richard Wagner: a critical biography. With port. 2 vols. London, Arrowsmith. 8°. 374 u. 318 p. 52 s. 6 d. — Küas, Rich. Richard Wagner. Roman. (Jung Wagner. Forts.) Berlin, Phönix-Verlag C. Siwinna. 8°. 256 S. Geb. ℳ 3,60. — Leroy, L. Archier. Wagner's music drama of the Ring. London, Noel Douglas. 8°. 196 p. illus. 12 s. 6 d. — Leroy, Maxime. Les premiers amis français de Wagner. Paris, A. Michel. 8°. 253 p. et 8 illustr. fr. 15. — Lorenz, Alfred.* Das Geheimnis der Form bei Rich. Wagner. Bd. 1. Der musikal. Aufbau des Bühnenfestspiels der Ring des Nibelungen. Berlin ('24), M. Hesse. gr. 8°. X, 320 S. ℳ 9. — Merbach, Paul Alfred, Richard Wagner (— Bayreuth). Berlin, Gesellsch. zur Verbreitung klass. Kunst. 4°. 91 S. m. Abb. u. Faks. Geb. ℳ 7,50. — Navarra, Ugo. Riccardo Wagner: Parsifal; guida attraverso il poema e la musica. Milano ('24), Bottega di poesia. 16°. 143 p. L 5. — Onofri, Arturo. Riccardo Wagner: Tristano e Isotta; guida attraverso il poema e la musica. Milano ('24), Bottega di poesia. 16°. 160 p. L 5. — Pfordten, Hermann Frh. von der. Einführung in Rich. Wagners Werke und Schriften. Mit 1 Bildn. 3. Aufl. (Die Bücherei der Volkshochschule. Bd. 4.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8°. III, 103 S. ℳ 1,80. — Rabich, Franz. Rich. Wagner u. d. Zeit. (Musikal. Magazin. H. 71.) Langensalza, Beyer & Söhne. 8°. 88 S. ℳ 1,50. — Saitschick, Robert. Genie u. Charakter. Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Schopenhauer, Wagner. 2., verm. und verb. Aufl. Mit 6 Bildn. Darmstadt ('26), E. Hofmann & Co. 8°. VIII, 359 S. ℳ 6,50. — Scholastica, M. Lohengrin ... Für höh. Lehranstalten u. zur Vorbereitg. auf den Besuch der Oper. Saarlouis, Hausen Verlagsges. kl. 8°. 127 S. m. Abb., 1 Titb. ℳ 1,20. — Solus, Theod. Rich. Wagner unter der Führung seines Genius. (Erlebnisse, Gestalten, Begebenheiten aus dem Leben R. Wagners im Lichte übersinnl. Geschehens.) = („Zum Licht“-Drucke. H. 3. Bad Schmiedeberg, L. Baumann. gr. 8°. 29 S. ℳ 0,90. — Wagner, Rich.* Briefe an Hans Richter. Hrsg. von Ludwig Karpath. Wien ('24), Zsolnay. 8°. XVI, 177 S. Geb. 6,50. — Wagner, Rich. Briefe. Ausgewählt u. erl. von Wilh. Altmann. [2 Bde.] Bd. 1. 2. Leipzig, Bibliographisches Institut. kl. 8°. VII, 457; 429 S. m. 11 Taf., 2 Faks. Geb. ℳ 12. — Wagner, Riccardo. R. Wagner a Matilde Wesendonk — Diario e lettere. 2 voll. Milano, Bottega di poesia. 8°. XXIV, 608 p. L 30. — Wagner, Rich. Die schönsten Prosaschriften. (Nachw.: Josef Hofmiller.) München, A. Langen. 8°. 221 S. Geb. ℳ 4 = Bücher der Bildung. Bd. 12. — Wagner, Richard. Œuvres en prose. Tome XIII. Traduit en français par J.-G. Prod'homme. (Gesammelte Schriften Bd. X (fin).) Paris, Delagrave. 8°. fr. 7,50. — Wagner, Riccardo e sintesi dell' arte wagneriana. Verona, stab. tip. succ. Onestinghel. 8°. 29 p. — Wagner, Rich. Lohengrin. Vollständ. (Opern-) Buch. Hrsg. u. eingel. von Georg Rich. Kruse. [Neue Ausgabe.] (Reclams Univ.-Bibl. Nr. 5637. Opernbücher. Bd. 72.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 73 S. m. 1 Abb. ℳ 0,40. — Wagner, Rich. Lohengrin ... Paroles françaises de Charles Nuitter. Nouvelle éd. conforme à la représentation. Lohengrin an opera in three acts. French version by Charles Nuitter. New edition. With French and english texts. Paris, Stock. kl. 8°. 126 p. fr. 5. — Wagner, Rich. Tristan et Isolde... Version française de M. Léna et Jean Chantavoine. Paris, Heugel. 8°. 115 p. fr. 1,50. — Wagner, Riccardo. La Walkiria, riveduta nel testo con versione a fronte, introduzione e commento a cura di Guido Manacorda. Firenze, Sansoni. 16°. XV, 262 p. L 10. — Wagner, Richard. Wieland der Schmied. Als Drama entworfen v. R. Wagner. In d. Ausführung von Otto Daube. (Ohler's Theater d. Jugend. H. 81.) Leipzig, W. Härtel & Co. Nachf. 8°. 53 S. m. 2 Fig. ℳ 3., einzeln nur gegen 50% Aufschlag. — Wallace, William. Rich. Wagner, as he lived. With frontis. (Masters of music.) London, K. Paul. [New York, Harper.] 8°. 342 p. 7 s. 6 d. — Winn, Cyril. The master-singers of Wagner. (Musical pilgrim.) London, Milford. 16°. 50 p. 1 s. 6 d.

Wagner, Siegfried. Daube, Otto. Siegfried Wagner u. sein Werk. Ein Handbuch. Bayreuth, Giessel. kl. 8°. 135 S. — Daube, Otto. Der Bärenhäuter. Ein Märchenspiel in 7 kurzen Bildern nach d. gleichnam. Werke von Siegfr. Wagner f. die deutsche Jugend bearb. [Textbuch.] Leipzig ('24), W. Härtel & Co. Nachf. 8°. 58 S. ℳ 2,40.

Walter von der Vogelweide. Moll, W. H. Über den Einfluß der latein. Vagantendichtung auf die Lyrik Walters von der Vogelweide und die seiner Epigonen im 13. Jh. Amsterdam, H. J. Paris. gr. 8°. VIII, 146 p. F 2,90.

Weber, C. M. von. Wolff, P. A. Preciosa... Mit e. Vorwort v. Georg Rich. Kruse. (Univ.-Bibl. Nr. 130.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 70 S. ℳ 0,30.

Weismann, Julius. Doflein, E. Julius Weismann. Gesammelte Beiträge über Persönlichkeit und Werk. Mit Notenbeisp. hrsg. Freiburg i. B., Renk & Eichenherr. 8°. 30 S. ℳ 1.

Widerberg, Henriette. Wendt, Ernst von. Henriette Widerberg. "Tonernas härskarinna, lidelsernas slav." En skådespelerskas minnen i redigering och med en levnadsteckning. Stockholm, Bonnier. 8°. 191 s. 46 ill.

Widmann, Jos. Viktor. Widmann, Max. Jos. Viktor Widmann. Ein Lebensbild. Zweite Lebenshälfte. Frauenfeld ('24), Huber & Co. 8°. V, 385 S., 1 Titelb. Geb. ℳ 8.

Wigman, Mary. Delius, Rudolf von. Mary Wigman. Dresden, Reißner. 8°. 60 S., 30 S. Abb., 1 Titelb. ℳ 5.

Wolf, Hugo. Finck, Hans. Hugo Wolf. Für die Oberstufe hrsg. (Diesterwegs deutschkundl. Schülerhefte. Reihe 5, H. 8.) Frankfurt a. M., Diesterweg. 8°. 32 S. ℳ 0,60. — Hugo Wolf in Perchtolsdorf s. Abschnitt IV unter Musikbücherei, Deutsche.

Zelter, Friedrich. Zelter, Friedr. Zelter auf Reisen. Briefe Friedr. Zelters an Goethe. (Nachwort: Katharina Kippenberg.) Insel-Bücherei. Nr. 244. Leipzig, Insel-Verlag. kl. 8°. 96 S. Geb. ℳ 1.

VI.
Allgemeine Musiklehre

Akustik. Tonpsychologie. Rhythmik und Metrik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- u Formenlehre. Hören. Dirigieren. Notenschrift.

Abhandlungen des Russischen Staatsinstituts für Musikwissenschaft [GIMN]. Sammlung von Aufsätzen der Musikakustischen Kommission. Heft I. Moskau, Musik-Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. 118 und 2 S.

Abhandlungen des Russischen Staatsinstituts für Musikwissenschaft [GIMN]. Sammlung von Aufsätzen der psycho-physiologischen Sektion. Heft I. Ebenda. gr. 8°. 136 S.

Agostini, Salvatore. Teoria musicale adottata in tutti gli istituti del Regno. Genova, S. Agostini. qu 16°. 33 p. L. 5.

Ahmad, Habeeb. The mysteries of sound and number. Abridged ed. London, Foyle. 8°. 101 p. 10 s. 6 d.

Antcliffe, Charles. How to write a waltz. London, Foyle. 8°. 39 p. 1 s. 6 d.

Ariel*. Das Relativitäts-Prinzip der musikalischen Harmonie. Bd. 1. Die Gesetze der inneren Tonbewegungen, d. evolutionäre Temperierungsverfahren u. d. 19-stuf. Tonsystem. Hierzu ein Band Tabellen. Leipzig, Neunzehn Stufen-Verl. gr. 8°. 172 S. — Tab. 14 Bl. ℳ 5.

Baresel, Alfred. Das Jazz-Buch. Anleitg. zum Spielen, Improvisieren uud Komponieren moderner Tanzstücke m. bes. Berücksichtigung des Klaviers, nebst Erklär. d. modernen Tänze in musikal. u. psycholog. Hinsicht, zahlr. Notenbeisp. zur Abwandlung gegebenen Materials zum Jazzgebrauch u. techn. Spezialübgn. für den Jazz-Klavierspieler. Leipzig, Zimmermann. 8°. 34 S. ℳ 2.

Bas, Giulio. Trattato d'armonia. Parte 2a et 3a. 2 fasc. Milano ('24), Ricordi. 8°. p. 97—171; p. 172—205.

Bauer, Anton. Atonale Satztechnik. 2. Aufl. Cham i. W., P. Baumeisters Ww. gr. 8°. 3 S. ℳ 0,30. — [Derselbe.] Merkblatt zur musikal. Formenlehre zum Gebrauch in der Mutantenklasse d. höh. Lehranstalten zusammengestellt. Ebenda. 8°. 8 S. ℳ 0,50.

Beckh, Hermann. Vom geistigen Wesen der Tonarten. Versuch e. neuen Betrachtg. musikal. Probleme im Lichte der Geistes-Wissenschaft. 2., verm. u. verb. Aufl. Breslau, Preuß & Jünger. gr. 8°. 40 S., 3 Taf. ℳ 1,65.

Belawsky, A. G., Prof. Die Theorie des Schalles in Beziehung zur Musik. Grundlagen der physikalischen und musikalischen Akustik. Moskau u. Leningrad, Staatsverlag. gr. 8°. VIII, 239 S. mit 1 Tab. Rub. 5.

Bell, W. H. Auditing. Cases and questions by John A. Powelson. London, Pitman. 8°. 534 p. 21 s.

Bode, Rud. Rhythmus und Körpererziehung. 5 Abh. 4.—6. Taus. Mit 7 Bildtaf. Jena, Diederichs. 8°. II, 90 S. ℳ 2,50.

Brunold, Paul. Traité des signes et agréments employés par les clavecinistes français. 1. cahier. Lyon, Janin.

Butzkoj, A. K. Unmittelbar gegebene Phänomene der Musik. (Versuche einer Einführung in die Musik). [Kijew,] Staatsverlag der Ukraina. gr. 8°. 135, II S. m. Notenbeisp.

Bussler, Ludwig. Der strenge Satz. Übersetzung von S. I. Tanejew. 3. Auflage. Moskau, Musik-Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. X, 191 S.

Castegren, Maria. Kortfattad musiklära för folkskolan. Stockholm, Bonnier. 24 S. Kr. 0,90.

Corbino, O. M. Nozioni di fisica per le scuole secondarie: Vol. I. Meccanica, acustica, cosmografia. Palermo, Sandron. 8°. 148 p. L. 9.

Deroche, Cécile. Tableaux synoptiques pour servir à l'enseignement de la musique. Tableau I: Intervalles. Tableau II: Gammes. Tableau III: Accords. Paris (1924), Gallet. Fol. 4 p. fr. 6.

Durville, Pierre. Essai sur le rythme antique. Paris, Delpeuch. 8°. fr. 10.

Edmonds, Paul. Practice in staff notation: being the exercises from „The elements of staff notation". London, Pitman. gr. 8°. 35 p. 2 s. 6 d.

Fabra, Matteo. Principi di teoria musicale per le scuole. Palermo, Sandron. 8°. 80 p. L. 7.

Farmer, H. G. The Arabian influence on musical theory s. Abschnitt III.

Foss, Julius. Kurzer Führer durch die Musiktheorie. [Dänischer Text.] Kopenhagen, Nordischer Musikverl. 8°. 128 S. Kr. 4,50.

Franken, H. Beknopte theorie der muziek. Utrecht, Kemink & Zoon. kl. 8°. 28 p. F. 0,50.

Freytag, Hugo. Physik für die Oberstufe. Tl. 2. Elektrizitätslehre. Wellenlehre. Lehre vom Schall. Nürnberg, C. Koch Verlag. 8°. VI S., S. 141 bis 356, m. Fig. ℳ 4.

Fryberger, Agnes M. Listening lessons in music, graded for schools. New York, Silver, Burdett. 8°. 270 p. $ 1,60.

Gentili, Alberto. Nuova teoria dell' armonia. Torino, frat. Bocca. 8°. XV, 558 p. L. 48.

Giddings, Th. Ph., and others. Three-part music. (Music educ. ser.) Boston, Ginn. 8°. 192 p. $ 1,32.

Glover, Cedric H. The term's music. New York, Dutton. 8°. 183 p. $ 2.

Goldschmidt, V.* Materialien zur Musiklehre. H. 5. (S. 481–560, m. 1 Abb.) Heidelberg, Winter. 4° = Materialien zur Naturphilosophie. 2. = Heidelberger Akten der Von-Portheim-Stiftung. 11. ℳ 4.

Hába, Alois: Von der Psychologie der musikal. Gestaltung. Gesetzmäßigkeit d. Tonbewegung u. Grundlagen e. neuen Musikstils. Ins Deutsche übertr. v. Josef Löwenbach. Wien, Universal-Edition. 8°. 56 S. ℳ 2,50.

Halm, A. Harmonilära. Svensk övers. af Gunnar Jeanson. Stockholm, Almquist & Wiksell. 127 S., xxj S. noter. Kr. 4,25.

Hauer, Jos. Matthias. Theoretische Schriften. Bd. 1. Vom Melos zur Pauke. Eine Einf. in die Zwölftonmusik. Wien, Universal-Edition. gr. 8°. 22 S. ℳ 1.

Heinze, L. und **W. Osburg.** Allgemeine Musiklehre für den grundlegenden Unterricht. Neu bearb. von W. Osburg. 30. Aufl. Breslau, Handel. 8°. VI, 75 S. ℳ 1. — [Dieselben.] Arbeitsheft. Progressiv fortschreitende Übungsaufgab. in d. Harmonielehre. [H. 1—4.] 1. 16. Aufl. 2. 8. Aufl. 3. 9. Aufl. 4. 6. Aufl. Breslau, Handel. 16×26 cm, 37 S., 29 S., 36 S., 35 S. Je ℳ 0,80.

Helmholtz, H. von. Vorlesungen über theoret. Physik. Hrsg. v. A. König, O. Krigar-Menzel, Fr. Richarz, C. Runge. Bd. 3. Vorlesungen üb. d. mathemat. Prinzipien d. Akustik. Hrsg. v. A. König u. C. Runge. 2., durchges. Abdr. (Helios-Offsetdr. 1898.) Leipzig, J. A. Barth. 4°. X, 256 S., m. 21 Fig. ℳ 12.

Jadassohn, S. Trattati di composizione. Vol. 2. Trattato di contrappunto semplice, doppio, triplo e quadruplo. Trad. italiana di Carlo Perinello. 2. ed. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 130 S. ℳ 4. – [Derselbe.] Le forme nelle opere musicali. Corso analitico sistematicamente ordinato per lo studio pratico dell' allievo e per l' autodidattica. Trad. ital. di Achille Schinelli. 2. ed. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 147 S. ℳ 4.

Katuar, G., Theoretische Harmonielehre, Bd. II. Moskau, Musik-Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. 81 und 1 S. mit 1 Tab.

Krause, Emil. 414 Aufgaben zum Studium der Harmonielehre u. akkordlichen Analyse. Op. 43. 12. Aufl. Hamburg, Boysen. 4°. 104 S. ℳ 4.50.

Lamb, Horace. The dynamical theory of sound. 2nd ed., rev. London, Arnold. 8°. 315 p. 18 s.

László, Alexander*. Die Farblichtmusik. Mit Taf. u. Textabb. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XII, 74 S. ℳ 15.

Lobe, J. C. Traité pratique de composition musicale depuis les premiers éléments de l'harmonie jusqu'à la composition raisonnée du quatuor et des principales formes de la musique pour piano. Trad. de l'allemand (d'après la 5. éd.) par Gust. Sandré. 4. éd. Leipzig ('24), Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 378 S. ℳ 8.

Lorenz, Artur. Neuzeitliche rhythmische Gymnastik. Ein Lehrb. mit 22 Vollb. u. verschied. sonstigen kleineren Abb. Stuttgart, (Gut Heil-Verlag) P. Mähler. 8°. 80 S. ℳ 3.

Merz, Adele. Untersuchung der elast. Nachwirkung mittels einer akustischen Methode. (Aus: Sitzungsber. d. Akad. d. Wiss. in Wien. Math.-naturw. Kl. Abt. 2a, Bd. 133.) Wien ('24), Hölder-Pichler-Tempsky. gr. 8°. S. 409—419, m. 1 Textfig. ℳ 0,50.

Morris, R. O. Foundations of practical harmony and counterpoint. London, Macmillan. 8°. 154 p. 7 s. 6 d.

Morris, A. R. The orchestration of the metrical line; an analytical study of rhythmical form. Boston, Badger. 8°. 161 p. $ 2.

Müller, Alfred. Rhythmische Gymnastik. Eine Abh. über ihre Grundzüge. Mit 28 Abb. [auf Taf.]. Jena, Diederichs. gr. 8°. 57 S. ℳ 4,50.

Paul, Ernst. Musiklehre in Erläuterungen, Beispielen u. Aufgaben. Tl. 1. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 84 S. ℳ 2.

Pennington, Jo. The importance of being rhythmic: a study of the principles of Dalcroze eurythmics applied to general education and to the arts of music, etc. Intr. by Walter Damrosch. London, Putnam. 8°. 153 p. 7 s. 6 d.

Perot, A. Principes d'acoustique. Paris ('24), Chiron. 8°. 63 p. avec figs.

Pieper, Carl. Musikalische Analyse. Eine musikalische Formenlehre in der Form von Musteranalysen klass. Tonstücke. Zunächst f. d. Musiklehrerseminare u. Kompositionskl. d. Konservatorien. Köln, Tonger. 8°. 409 S. Geb. ℳ 4.

Piroschnikow, I. O. Das Noten Abc für Schulen und Selbstunterricht. Moskau, Musik-Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. 105 S.

Porter, E. G. Listening — in to music. Foreword by Jul. Harrison. London, N. Douglas. 8°. 128 p. 3 s. 6 d.

Potolowsky, N. Elementartheorie der Musik in Übungen, Aufgaben und Antworten. Bd. II. Antworten. Moskau ('24), Musik-Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. 5 und 149 S.

Potolowsky, N. Praktisches Handbuch zum Studium der Elementartheorie der Musik. 6. Auflage. Moskau, Musik-Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. IV, 110 und 2 S.

Quint, Heinz. Kernfunktion und Tonbezifferung. Wien, Anzengruber-Verlag. 4°. 8 S. ℳ 0,80.

Renaudet, Mlle. M. L. et Mme. S. Delage. Le livre auxiliaire du maître pour l'enseignement de la musique. Education de la voix et de l'oreille, chant et solfège. Cours élémentaire. Cours moyen. Paris, F. Nathan. 18×23 cm. fr. 7,50 u. fr. 9.

Reuter, Fritz.* Das musikalische Hören auf psychologischer Grundlage. Leipzig, Kahnt. 8°. 78 S., m. Fig. Geb. ℳ 2.

Richter, Alfred. Die Lehre von der Form in der Musik. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 181 S., m. eingedr. Notenbeisp. ℳ 4.

Riemann, Ludwig. Das Erkennen der Ton- u. Akkordzusammenhänge i. Tonstücken klassischer u. moderner Literatur von den Anfangsgründen bis zur vollst. Beherrschung der Akkordlogik, mit zahlr. Aufg. u. Notenbeisp. Eine gänzlich neue Harmonielehre. In 2 Heften. 1. H. mit 80 Aufg. u. 130 Notenbeisp. Münster, Bisping. 4°. 82 S. ℳ 4. — [Derselbe.] Kurzgefaßte praktische Modulationsübungen für Schüler d. Konservatorien, Musikschulen, Seminare u. für d. Privatunterr. zsgst. 2., erw. u. verb. Aufl. Münster ('24), ebenda. 8°. 47 S. Geb. ℳ 2.

Rubertis, V. de. Teoria completa de la musica. Buenos Aires, Carvello.

Schmeer, Wilh. Farbenmusik u. die Übernahme der Gesetze der Musik in alle Farbkünste. Mit Schlüssel u. Farbakkord-Greifer. Tl. 1. Nürnberg, Selbstverlag. [J. Zeiser in Komm.] 8°. 42 S., m. Fig., 3 Taf. ℳ 2,80.

Scholes, Percy A. Learning to listen, by means of the gramophone: a course in the appreciation of music for use in schools. Intro. by J. Adams. London, Gramophone Co. 8°. 174 p. 3 s. — [Derselbe.] The listener's guide to music. With a concert-goer's glossary. Intro. by W. H. Hadow. 7th ed., rev. Illus. London, Milford. 8°. 122 p. 4 s. — [Derselbe.] Everybody's guide to broadcast music. Foreword by J. C. W. Reith. Illus. London, Hodder & S. 8°. 238 p. 3 s. 6 d.

Scholz, Hans. Compendio de Harmonia. Traducido del alemán por Roberto Gerhard. Barcelona, Colección Labor. kl. 8°. 179 p. Pts. 4,50.

Schumann, Karl Erich. Akustik. Mit 42 Abb. u. zahlr. Notenbeisp. im Text. (Jedermanns Bücherei. Abt. Musik.) Breslau, F. Hirt. 8°. 136 S. Geb. ℳ 3.

Sérieyx, Auguste. Cours de grammaire musicale. Paris, Heugel. 4°. IX, 312 p. fr. 20.

Simon, M. Cours élémentaire théorique et pratique des principes de la musique. 1er livre. Paris, L. Alleton. 8°. 92 p. fr. 2,85.

Solowjow, M. Das Noten Abc [für Kinder]. Heft 1. Moskau u. Leningrad, Verlag „Raduga". gr. 8°. 11 S. mit farb. Abb. Rub. 0,45.

Sonnenschein, E. A. Wath is rhythm? Accompanied by an appendix on experimental syllable-measurement in which St. Jones, E. Macleod have co-operated. London, Blackwell. 8°. 236 p. 10 s. 6 d.

Spatario, Zoanne.* Dilucide et probatissime demonstratione de Maestro Zoanne Spatario musico Bolognese contra certe friuole et uane excusatione da Franchino Gafurio (Maestro de li errori) in luce aducte. Impressum Bononiae per Hieron. de benedictis MDXXI pridie idus mensis maii. Im Faks. m. Übers. hrsg. von

Johs. Wolf. Berlin, M. Breslauer. (Veröffentlichgn. d. Musik-Bibliothek P. Hirsch Frankfurt a. M. 7.) 4°. 16, 26 S. Geb. ℳ 10.

Stéphan, Dom **Juan.** La notation isotonique, essai de simplification de la notation musicale. Paris, Leroux. 4°. fr. 15. — [Derselbe.] The isotonic notation. Exeter, S. Lee. 5 s. 6 d.

Toop, Aug. The organist and his choir. London, Musical Opinion Office. 2 s.

Wedge, George A. Keyboard harmony; a practical application of music theory, including the study of melody harmonization, broken chords, etc. New York, Schirmer. 8°. 200 p. $ 2,50.

Weigl, Bruno*. Harmonielehre. [2 Bde.] I. Die Lehre von der Harmonik der diaton., der ganztonigen u. d. chromatischen Tonreihe. II. Musterbeispiele zur Lehre von der Harmonik. Mainz, Schott's Söhne. 8°. XV, 407 S., 120 S. Geb. Je ℳ 12 u. ℳ 8.

Weingartner, Felix. On conducting. Transl. by Ernest Newmann. 2. ed. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. ℳ 2,50.

Wiehmayer, Theodor. Die Auswirkung der Theorie Hugo Riemanns s. Abschnitt V unter Riemann.

Willfort, Egon Stuart. Praktische Harmonielehre f. Gitarrespieler. Durch bes. Berücks. d. prakt. Liedbegleitg. als Erg. sämtl. bestehender Harmonielehrbücher benutzbar. Mit e. Anh. e. alphabet. geordn. Sammlg. v. 54 deutsch. Volksliedern als Übungsmaterial. Leipzig, Hofmeister. 8°. 112, 63 S. Lw. u. geh. ℳ 5.

Winkler, Julius. Über musikalische Harmonien. Ein Vortrag f. Fachkundige. Mit ein. Anhang v. Notenzitaten u. 2 Sonatensätzen. Wien (1923), Doblinger. 8°. 93 S. u. 34 S. Notenb. Geb. ℳ 2,20.

Wood, Alexander. The physical basis of music. Cambridge Univ. Press. 8°. 171 p. 3 s.

Wood, T. Music and boyhood; some suggestions on the possibilities of music in public, preparatory and other schools. (Oxford musical essays.) London, Milford. 8°. 66 p. 3 s. 6 d.

VII.

Besondere Musiklehre: Gesang

Liturgik. Kirchen-, Kunst- und Schulgesang. Sprechen.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Antiphonale Romanum ... ad exemplar ed. typicae concinnatum et rhythmicis signis a solesmensibus monachis diligenter ornatum. Roma, Desclée & Co. 8°. 1382 p. L 30.

Armin, George. Der Modegesanglehrer oder Vom Wahne des Gesangsschülers. Ein Kulturdokument. Stuttgart, Mimir-Verl. 8°. 63 S. ℳ 1,40.

Barth, August. Die Liedbehandlung in d. Volksschule unter bes. Berücks. d. wichtigsten Gesangsmethoden d. Gegenwart. Nach method. Stufengängen bearb. München, Oldenbourg. 8°. 10 S. ℳ 0,20.

Bauer, Anton. Merkheft f. den Gesang-Unterricht a. d. höheren Lehranstalten. Cham i. W., P. Baumeisters Wwe. kl. 8°. 28 S. ℳ 0,60.

Bemmann, O. Ausführlicher Lehrgang f. einen theoretisch-prakt. Elementarunterricht im Gesang. Leipzig, Leuckart. gr. 8°. VIII, 163 S. Geb. ℳ 3,50.

Bennedik, Frank. Geschichtliche und psychologisch-musikalische Untersuchungen über die Tonwortmethode von Eitz. 2. verb. Aufl. Langensalza, J. Beltz. gr. 8°. 56 S. ℳ 0,90.

Bericht der liturgischen Priestertagung Wien (1924). Hrsg. vom Liturgischen Priesterkreis d. Erzdiözese Wien. Mödling, [Missionsbuchh.] St. Gabriel. 8°. VIII, 225 S. ℳ 2,50.

Bihlmeyer, Pius. Die Eigenmessen d. Diözese Breslau latein. u. deutsch. Im Anschluß an das Meßbuch d. hl. Kirche von Anselm Schott. Freiburg, Herder. 16°. III, 50 S. ℳ 1. — [Dasselbe.] Eichstätt. — Ermland. — Köln. — Paderborn. — Regensburg. — Rottenburg. Ebenda. 16°. Je III, 31 S. ℳ 0,75; III, 14 S. ℳ 0,50; III, 46 S. ℳ 0,90; III, 26 S. ℳ 0,60; III, 32 S. ℳ 0,75; III, 24 S. ℳ 0,60.

Binsteiner, Albert. Bete mit der Kirche. Der kathol. Gottesdienst im Laufe d. Kirchenjahres. 1. Advent u. Weihnachten. Donauwörth, L. Auer. 16°. 696 S., 1 Titelb. Geb. ℳ 2,50.

Bodenhausen-Satory, Léonie von. Die Erziehung der Stimme zur Veredelung d. Sprache, zur Beseitigg. von Sprachfehlern, sowie zur Verhütg. u. Heilg. von Halsleiden. (2. Aufl.) Cassel, Hohenzollernstr. 28, B. v. Bodenhausen. 8°. 83 S. ℳ 2.

Boyer, abbé **Louis,** maître de chapelle à la cathédrale de Périgeux. Musique et musiciens d'église. L'Art grégorien, le chant populaire et la chanson. Etudes et leçons, silhouettes et portraits. Lyon, Gloppe. 8°. 232 p. fr. 7.

Braun, G. Die musikalische Erziehung zum Stimmkrüppel im Spiegel natürlicher Stimmkultur. Stuttgart ('24), Mimir. 8°. 50 S. ℳ 1.

Braun, Josep. Sagraments i Sagramentals. Versió per A. Pont. Barcelona, Foment de Pietat Catalana. 8°. 257 p.

Brinktrine, Johs. Die feierliche Papstmesse u. die Zeremonien b. Selig- u. Heiligsprechungen. [1. u. 2. Aufl.] Freiburg, Herder. kl. 8°. Je VI, 56 S. ℳ 1.

Brors, Fr. X. Das heilige Messopfer in der Liturgie. (Friedensworte an alle nichtkath. Christen. Nr. 8.) Hildesheim, Borgmeyer. 16°. 32 S. ℳ 0,30.

Buzzi-Pecia, A. How to succeed in singing. Philadelphia, Th. Presser Co. $ 1,50.

Cabrol, Dom **F.** The roman missal in latin and english according, to the latest roman edition. 2e éd. Tours (1921!), Mame and sons. 16°. XXXVII, 1328 p.

Calm, Hans. Lehrbuch der Sprechtechnik für Pädagogen, Theologen, Offiziere, Juristen, Schauspieler u. Sänger ... 5., verb. u. verm. Aufl. Dessau, M. Salzmann. 8°. V, 101 S. ℳ 1,80.

Carlsson, Werter. Körsångbok för läroverk och ungdomsskolor jämte grunddragen av musikens historia. 3:e uppl. Stockholm, Norstedt & Söner. 154 S. Kr. 2,75.

Carreras, Lluis. i Tarré, Josep. Eucologi. 2. Aufl. Barcelona. kl. 8°. XXXII, 616, (100) p. Pts. 8.

Compendium gradualis et antiphonalis romani pro Dominicis et Festis cum cantu gregor. quem ex ed. typica in recentioris musicae notulas translatum solesmenses monachi rhythmicis signis diligenter ornaverunt. Roma, Desclée & Co. 16°. 1500 p. L 25.

Cooke, J. Frances. Great men and famous musicians on the art of singing. Philadelphia, The Presser Co. $ 2,25.

Dantzig, Branco van. Spreekoefeningen bij het onderwijs in spreken en zingen. 4e druk. Groningen, Noordhoff. 8°. 64 p. m. 38 fig. F 0,90.

Distler, Michael. Theoretisch-praktisches Choralbüchlein. 2., verb. Aufl. Graz, „Styria". 8°. 193 S. Geb. ℳ 1,20.

Dodds, G., and J. D. Licley. The control of the breath; an elementary manual for singers and speakers. New York, Oxford Pr. 8°. 77 p. $ 2.

Dunney, Jos. A. The Mass. London, Sands. 8°. 7 s. 6 d.

Eitel u. Knapp. Liturgien für evangel. Kindergottesdienste. Zsgst. 3. Aufl. Stuttgart, Holland & Josenhans. 16°. 24 S. ℳ 0,20.

Eldar, A. M. [Anna Fles.] Spreken en zingen. 19e druk, bewerkt door Willemien Brom-Struick. Tiel, Mijs. 8°. VIII, 298 + 10 p. m. afb. Geb. F 2,90.

Ferretti, Paolo. Principii teorici e pratici di Canto Gregoriano. 3a ed. ritocc. e ampliata dall' autore. Roma, Desclée e C. 8°. L 12.

Feuerlein, Ludwig. Wie ich zum Arminschen Stauprinzip kam. Ein Schriftchen üb. Stimmbildg. f. Suchende mit Beisp. von Erfolgen aus der Praxis. 3. Aufl. Stuttgart, Mimir-Verlag. kl. 8°. 16 S. ℳ 0,45.

Forn, Josep. Setmana Santa. Barcelona. kl. 8°. 586 p. Pts. 5.

Frankenberger, Heinrich. Gesang als schöpferisches Erleben. Ein stimmerzieherischer Weg als Grundlage allgemeiner musikal. Volksbildg. München, Oldenbourg. 8°. III, 66 S. ℳ 1,60.

Gabl, J. Lehrplan für den Volksschul-Gesangunterricht nach der Eitz'schen Methode. 2., verm. u. verb. Aufl. Bregenz, J. N. Teutsch. 8°. 29 S., Öst. Sch. 0,80.

Gatterer, Michaele. Annus liturgicus cum introductione in disciplinam liturgicam. 4. ed. emend. Innsbruck, Rauch. kl. 8°. XVI, 420 S. ℳ 6.

Gautier, Marcel. Principes et technique du chant. Paris, chez l'auteur, 34, rue Godot-de-Mauroy. 8°. 112 p. avec portr. et figs. fr. 12.

Gießwein, Max.* Die Resonanzbeziehungen zwischen Stimme u. Brustorganen. (Aus: Beiträge zur Anatomie, Physiol., Pathol. u. Therapie des Ohres, der Nase u. d. Halses. Bd. 22.) Berlin, Karger. gr. 8°. S. 82—120 m. 9 eingedr. Kurven. ℳ 2.

Graduale parvum. Auszug aus dem Graduale Vaticanum. Hilfsausgabe in moderner Choralnotation ... zugl. m. dt. Übers. der Texte u. Rubriken sowie mit Vortragszeichen u. Phrasierungsangaben vers. von Herm. Bäuerle. 3., verb. Aufl. Graz ('24), Styria. gr. 8°. XII, 335, 125 S. ℳ 6.

Graduale Romanum complet selon l'édition vaticane. Roma, Desclée & Co. 8°. 1056 p. L 27,50.

Graef, Karl. Sprechtechnik. 4. verb. Aufl. Berlin, Reichsdruckerei. 16°. 48 S. m. Abb., 2 Taf. ℳ 0,35.

Grisar, Hartmann. Das Missale im Lichte römischer Stadtgeschichte. Stationen, Perikopen, Gebräuche. Freiburg, Herder. 4°. VII, 120 S. ℳ 7,60.

Guéranger, Dom **Prosper.** L'année liturgique. Le Temps de la Septuagésime. 17 éd. Tours ('24), Mame et fils. 8°. VI, 499 p. [Dasselbe.] Le Carême. 23e éd. Ebenda. 8°. VI, 640 p. [Dasselbe.] Le Temps pascal. T. 3. 19e éd. Ebenda. 8°. VI, 617 p. [Dasselbe.] La Passion et la Semaine sainte. 29e éd. Ebenda. 8°. VII, 771 p.

Haegy, Jos. Manuel de liturgie et Cérémonial selon le rit Romain. 2 vols. 13. éd. Paris, Gabalda. 8°. XIII, 711 et IV, 636 p. fr. 30.

Hahn, Karl. Der Kindersprechchor. (Die Jugendbühne. H. 1.) Osterwieck, Zickfeldt. 8°. 24 S. ℳ 0,60.

Hast, H. G. The singer's art: letters from a singing master. London, Methuen. 8°. 143 p. 5 s.

Hensel, Olga. Vom Erleben des Gesanges. Eine Hilfe zur Stimmbildg. Augsburg, Bärenreiter-Verlag. 8°. 56 S. ℳ 1,20.

Hermogen, Bischof von Pskow. Vom Gottesdienst der russisch-orthodoxen Kirche. Deutsch von Max Ranft. Neustadt/Sa., J. Missbach. 8°. 123 S. ℳ 3,75.

Hey, Julius. Die Kunst der Sprache. Prakt. Lehrbuch f. Schauspieler, Redner, Geistliche u. Sänger. Auf Grund der sprachlichen Lehre Julius Heys neubearb... von F. Volbach. Zugleich „Der kleine Hey". 1. Tl. (Hand-Ausg. v. J. Heys Deutscher Gesangunterricht.) 22. bis 25. verb. u. erweit. Aufl. Mainz, Schott. 8°. 118 S. m. 1 Bildtaf., eingedr. Abb. u. Notenb. ℳ 2,50.

Hilger, Lina. Aus alten Osterspielen des 14. u. 15. Jhs. Zsgest. u. ergänzt. (Die Schatzgräberbühne. Nr. 1.) München, Callwey. kl. 8°. 16 S. ℳ 0,35.

Hölzel, Friedrich. Wir singen. Ein Handbuch zur musikal. Ausstattg. von Gottesdiensten u. Veranstlgn. der Volksmission sowie von Schul- u. Hausandachten. Vollständ. Partitur-Ausgabe mit Texten. Schwerin i. M, F. Bahn. gr. 8°. 163 S. Kart. ℳ 4.

Imhofer, R. Grundriß der Anatomie, Physiologie u. Hygiene der Stimmorgane für Konservatorien, Lehrbildungsanstalten usw. Mit 35 Abb. u. 2 Tab. Leipzig ('26), C. Kabitzsch. 8°. IV, 110 S. ℳ 3.

Kirchrath, Peter. Der Gesangunterricht in der Arbeitsschule. Die Lösung des Problems der didaktisch-method. Gestaltg. d. Gesangunterrichts in Volks-, mittleren u. höh. Schulen. 1. Teil: Theoret. Begründg. 2. Teil: Ausführl. prakt. Lehrgang mit Unterrichts-Skizzen und method. Weisungen. Langensalza, J. Beltz. gr. 8°. 78 S. ℳ 2,50.

Koch, Markus. Kurzgefaßte Einführung in das Eitzsche Tonwort u. seine unterrichtliche Verwendung. Würzburg, Universitätsdr. H. Stürtz. gr. 8°. IV, 36 S. ℳ 1.

Krumbach, Karl Jul. Sprechübungen (Sprich lautrein u. richtig!). Bearb. von Wolfg. Balzer. 6. durchges. Aufl. mit Einl., erw. Bemerkgn. zur Technik u. Schlußwort v. Martin Seydel. Hierzu 1 Titelb. Leipzig, Teubner. 8°. VIII, 60 S. ℳ 1,20.

Lechleitner, Herm. Die hl. Messe, das große Kunst- u. Wunderwerk. 2. Aufl., umgearb. u. mit 15 Meßandachten, Beicht- u. Kommuniongebeten verm. Innsbruck, Rauch. 16°. VII, 372 S., m. 1 Titelb. ℳ 1,50.

Leduc and Baudot. The liturgy of the Roman Missal. Engl. trans. from the French. Burns, Oates. 8°. 7 s. 6 d.

Liber usualis Missae et Officii pro dominicis et festis cum cantu gregor. quem ex ed. typica in recentioris musicae notulas translatum solesmenses monachi rhythmicis signis diligenter ornaverunt. Roma, Desclée. 16°. 1730 p. L. [illegible]

Aus der **Liturgie** der Karwoche. Ausgew. von Liselotte Trog. Tl. 1. Dominica in Palmis, In Coena Domini, In Parasceve. — Tl. 2. Sabbato sancto. (Latein. Quellen des deutschen Mittelalters. Heft 11 u. 12.) Frankfurt a. M., Diesterweg. kl. 8°. 32, 31 S. Je ℳ 0,50.

Ljubimowa, N., Ratzkaja, Z., und Stalnoj, Ar. (Schuchman). Der Chorgesangverein in dem Arbeiter-Klub. Unter Redaktion der Methodischen Sektion der Russischen Assoziation der Proletarmusiker. Moskau, Verlag des „Mustorg MONO". gr. 8°. 22 und 2 S.

Löbmann, Hugo. Methodik des Gesangunterrichts. (Methodik d. Volksschulunterr. H. 4.) Ansbach, M. Prögel. gr. 8°. VII, 68 S. ℳ 2.

Lyle, Watson. Singing made easy. London, Foulsham. 16°. 90 p. 1 s.

Manuale liturgico: ossia liturgia cattolica che ordinariamente usasi nella Chiesa di rito romano: lavoro di un parroco ticinese. Ed. 3ª con correz. ed aggiunte. Torino-Roma, Marietti di Mario E. Marietti. 16°. VII, 578 p.

Mensching, Gust. Die liturgische Bewegung in der evangel. Kirche, ihre Formen u. ihre Probleme. Tübingen, Mohr. gr. 8°. VII, 92 S. ℳ 3,60.

Messale, Il, romano completo: tradus. del sac. Francesco Arisi. Torino, soc. ed. Internazionale. 16°. XI, 1275 p.

Messe, La sainte, selon le rit maronite (traduite et expliquée). Paris (1918[!]) Eglise maronite de Notre-Dame du Liban. 16°. 40 p.

Meßordnung des Kirchenjahres, hrsg. von den finnischen Kantoren u. Organisten zu Helsingfors. Harmonisiert von Ilmari Krohn. [In finn. Sprache.] Helsinki, R. E. Westerland. 26 S. Finn. ℳ 20.

Minetti, Antonio. Grammatica di canto gregoriano. Primo corso: nozioni fondamentali e pratica delle melodie più facili. 2da ed. rév. ed ampl. Roma, tip. del Senato di G. Bardi. 8°. VII, 123 p. L. 7.

Misal Cotidiano. 2. Aufl. Barcelona, T. D. F. kl. 8°. 1104 p. Pts. 12.

Missae defunctorum e nova editione Missalis Romani excerptae quibus accedit ritus absolutionis pro defunctis. Turonibus ('24), Mame. 4°. 52 p.

Missale Romanum ex decreto ss. concilii Tridentini restitutum S. Pii V pontificis maximi jussu editum ... a Pio X reformatum et SSMI. D. N. Benedicti XV auctoritate vulgatum. Ed. septima juxta typicam Vaticanam. Turonibus ('24), typis A. Mame et filiorum. 16°. CII, 858 p. avec grav.

Petit **Missel** romain contenant l'ordinaire de la messe, l'office et des vêpres, les epîtres et les evangiles de tous les dimanches et des principales fêtes. Tours ('24), Mame et fils. 32°. 286 p., grav.

Moss, Mabel J. English diction exercises for speakers and singers. For use in classes. Part 1. London, Simpkin. 8°. 8 p. 8 d.

Müller-Söllner, [Heinrich]. Die schöne Stimme. Darmstadt, Mathildenstr. 14, Müller-Söllner. gr. 8°. 64 S. ℳ 3,80. [Derselbe.] Wegweiser zum Kunstgesang. 2., vollst. umgearb. Aufl. [Nebst:] Notenanhang. Ebenda. 4°. III, 124 S. u. 20 S. Notenanh. ℳ 7,50.

Musehold, A., (?) Akustik und Mechanik des menschlichen Stimmorgans. Übersetzt von E. K. Rosenow. [Abhandlungen des Russischen Staatsinstituts für Musikwissenschaft]. Moskau, Musik-Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. 126 S. mit 6 Tabellen.

Nitzsche, Curt. „Sänger herbei!" Ein Sängerbuch. 2. durchges. u. verb. Aufl. Dresden, R. Lange. gr. 8°. 35 S., 1 Bl. mit Fig. ℳ 0,70.

Notung. Das deutsche Gesangbuch. 3. Aufl. Leipzig, Th. Weicher. kl. 8°. 133 S. m. Abb. ℳ 0,80.

O'Neil, Enrique. La voz humana. Barcelona ('24). 8°. 400 p.

Otto, Rudolf. Zur Erneuerung u. Ausgestaltg. des Gottesdienstes. (Aus der Welt der Religion. Liturg. Reihe, H. 2.) Gießen, Töpelmann. 8°. VI, 98 S. u. Musikbeil. 24 S. ℳ 3,50.

Pestalozzi, H.* Die deutsche Bühnenaussprache (Hochsprache) im Gesang nach neuesten Feststellgn. für Sänger, Chorleiter, Chorsänger u. Gesangstudierende (mit stimmbildnerischen Winken). Leipzig, Leuckart. 8°. 60 S. ℳ 1,50.

Pestalozzi, H. Kehlkopfgymnastik. Der Weg zu ein. schönen Stimme auf Grund ein. neuen Entdeckg. eines Trainings der Stimmuskulatur. Leipzig, Leuckart. kl. 8°. 60 S. m. Abb. ℳ 1,50.

Postawnitschew, K. Kollektivgesang. Mit Noten- und Textbeilagen. Moskau, Verlag des „Russischen Proletkult". gr. 8°. 144 S.

Predmore, G. V. Church music in the light of the „Motu proprio"; a guide for the catholic choirmaster and organist. Rochester ('24, The Seminary Press. 8°. 82 p. $ 1,50.

Reiche, Aus dem, der katholischen Kirchenmusik. Material zu Vorträgen, Ansprachen u. Predigten. Hrgs. von Wilh. Kling. Bdch. 1. Material zu Vorträgen. Paderborn, Schöningh. 8°. 89 S. ℳ 2,50.

Reinecke, W. Die natürliche Entwicklung der Singstimme vom Kopfklang zur Mittel- (und Voll-) Stimme in 20 praktischen Übungsstunden Reineckescher Methode. 3. völlig umgearb. Aufl. Leipzig, Dörffling & Franke. gr. 8°. 71 S. ℳ 3. = Reinecke: Kunst der idealen Tonbildung. 1. prakt. Tl.

Riesenberg, Albrecht. Einführg. in die Sprechtechnik u. Vortragskunst. Mit 10 Abb. Leipzig, Teubner. 8°. IV, 131 S. ℳ 3,60.

Roben, S. D. Die Technik des Gesanges und allgemeine Methode der Stimmbildung. Praktische Anweisung für Sänger, Schauspieler und und Redner. Leningrad, [Selbstverlag]. gr. 8°. 52 S. mit 10 Abb.

Sandhagen, Simon L. Kompletterande anvisningar rörande sångundervisningen i småskolan och folkskolans första klass. Luleå ('24), Luleå orgel- och pianomagasin. 29 S. Kr. 1.

Schmitt-Hummel, Rose. Der Weg zur Schönheit u. Tragfähigkeit der Stimme für Gesangstudierende u. Künstler. München ('24), Halbreiter. gr. 8°. III, 36 S. ℳ 2.

Schott, Anselm. Das Meßbuch der hl. Kirche, latein. u. deutsch mit liturg. Erkl. Vollst. Neubearb. hrsg. v. Pius Bihlmeyer. 27. u. 28. Aufl. Freiburg, Herder. kl. 8°. 60, 848, 212 S., m. 1 Titelb. u. 4 Vollbild. Geb. ℳ 6.

Schrey, Ferdinand. Die Bewegung und Atmung. Die Physiologie d. Bewegung. Die Luft. Die wirksamsten Gruppen von Atem-, Leibes- und Sprechübungen. Berlin, F. Schrey. gr. 8°. 24 S. ℳ 0,30.

Schulte, Adalbert. Die Hymnen des Breviers nebst den Sequenzen des Missale. 5. durchges. Aufl. (Wissenschaftl. Handbibl. Reihe 1, 17). Paderborn, Schöningh. gr. 8°. XII, 355 S., ℳ 7,50.

Smend, Julius. Vorträge u. Aufsätze zur Liturgik, Hymnologie u. Kirchenmusik. Gütersloh, Bertelsmann. 8°. 184 S. ℳ 5.

Sonki, S. M., Prof. Theorie des Gesanges in Beziehung zur Physiologie der Stimmbildung. Methodik des Solo-Gesanges. Leningrad, Verlag „Triton". gr. 8°. 153 S. mit Abb. Rub. 1,50.

Spazzi, Giuliano. Svolgimento del programma di canto nelle scuole elementari. Como ('24), l'Idea Sociale. 16°. 77 p. L. 2,50.

Sunyol, Gregori Mª. Eucologi de Montserrat. Montserrat ('24). kl. 8°. 222 p. Pts. 2. — [Derselbe.] Método completo para tres cursos de Canto Gregoriano según la Escuela de Solesmes. 6ª ed. Monastério de Montserrat. 8°. 184 p. Pts. 3. — s. auch Abschn. III.

Surén, Hans. Atemgymnastik in Bildern und Merkworten. (Die Ausbildung der Atmung.) Mit 14 Lehrbildern auf Kunstdr. 23. Aufl. Stuttgart, Dieck & Co. 16°. 41 S., 14 Taf. in Leporelloform. ℳ 3.

Tersteegen, Gerhard. Vom christl. Gebrauch der Lieder und des Singens. Leipzig, Volksdienst-Verl. (Komm.: Wallmann, Leipzig.) 8°. 16 S. ℳ 0,25.

Tetrazzini, Luisa. How to sing. London, Pearson. 8°. 126 p. with portr. 2 s. 6 d.

Thausing, Albrecht. Die Stimmkraftübung als Heilfaktor bei Lungentuberkulose, Asthma, Katarrhen und Stimmstörungen. Hamburg, Neuland-Verlag. gr. 8°. VIII, 75 S., 1 Taf. ℳ 2,50.

Thibaut, le P. J. B. La liturgie romaine. La liturgie primitive et le grand hallel. Liturgie romaine grecque. Liturgie romano-africaine. Liturgie romaine latine. Paris ('24), Paul Féron-Vrau. 5, rue Bayard. 8°. 125 p.

Tuker, M. A. R. The liturgy in Rome: feasts and functions of the church, the ceremonies of Holy-Week. New and rev. ed, with appendix. London, Black. [New York, Macmillan.] 8°. 332 p. 7 s. 6 d.

Veldkamp, K. Practische muziekleer. Met bijbehoorend Oefenbock. I. 8e druk. Groningen, Den Haag, Wolters Uitgevers-maatschappij. gr. 8°. IV, 122 p. F 1. Oefenboek. 40 p. F 0,50.

Vesperale. Histor. liturg. esityksen kirjoitti ja ohjelmiston laati A. Lehtonen, sävellystyön sucrittivat H. Klemetti, J. Krohn, A. Maasalo ja L. Madetoja. Porvoo, W. Söderström. 2 Bde. 8°. 192 u. 310 S. Finn. ℳ 36 und 64.

Vesperale romanum cum cantu gregoriano ex ed. vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis a solesmensibus monachis diligenter ornato. Roma, Desclée & Co. 8°. 940 p. L 22,50.

Vesperale Romanum excerptum ex Antiphonali S. R. E. jussu SS. D. N. Pii X ... restituto et ed. Ed. 3 juxta novissimas rubricas. Regensburg, Pustet. 8°. XX, 544, 122, 44, 32, 8 S. ℳ 8,50.

Vié, Thérèse M. Notes sur l'art du chant. Paris, Heugel. 8°. 31 p. avec figs. fr. 3.

Voipio, Aarni. Lebensfragen des geistlichen Gesanges. [In finn. Sprache.] Helsinki, Kirja. 8°. 135 S. Finn. ℳ 15.

Weitzel, Wilh. Kirchenmusik u. Volk. Vorträge. Losungen u. Gedanken. (Hirt u. Herde. H. 14.) Freiburg, Herder. 8°. IX, 219 S. ℳ 4,50.

Whittaker, W. G. Class-singing. (Oxford musical essays.) London, Milford. 8°. 136 p. 6 s.

Widmer, Paul Jos. Der katholische Kirchensänger. [Immensee, Schweiz], Verl. d. schweiz. Missionsgesellschaft Bethlehem-Wolhusen. 16°. 95 S., 1 Titelb. Geb. fr. 1,15.

Willfort, Egon Stuart. Österr. Sängerblattleseschule. (Beiträge zum modernen Musikunterr.) Wien, Österr. Bundesverlag f. Unterr., Wissensch. und Kunst. 8°. 131 S. m. Fig. ℳ 2,70.

Witherspoon, Herbert. Singing, a treatise for teachers and students. [2nd ed.] New York, Schirmer. 8°. 126 p. $ 2.

Wuest, Jos. Matters liturgical; the Collectio rerum liturgicarum; tr. by Th. W. Mullaney. New York, Pustet Co. 8°. 643 p. $ 3.

Zanten, Cornelie van. Het stemwonder in den mensch. Jubileums uitgave. 1875—1925. 's-Gravenhage, N. Veenstra. 8°. 72 p. m. 7 fig. F 1,50.

VIII.

Besondere Musiklehre: Instrumente

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Auer, Leopold. Violin master works and their interpretation. Boston, C. Fischer. 8°. 178 p., por. $ 2,50.

Bach, Karl Philipp Emanuel. Versuch üb. die wahre Art, das Klavier zu spielen. Krit. rev. Neudruck nach der unveränd., jedoch verbess. 2. Aufl. d. Orig., Berlin 1759 u. 1762. Mit einem Vorw. u. erläut. Anm. vers. von Walter Niemann. 5. Aufl. Leipzig, Kahnt. gr. 8°. VIII, VI, 130 S. ℳ 7.

Bachmann, Alberto. An encyclopedia of the violin. Intro. by Eug. Ysaye. Transl. by Fr. H. Martens. Edit. by A. E. Wier. New York, London, Appleton. 8°. 484 p. il. $ 5.

Bagnères-de-Bigorre. Eglise Saint-Vincent. Inauguration du grand orgue. Bagnères ('24), impr. Péré. 8°. 43 p.

Barinowa, M. N. Grundriß der Klaviermethodik. I. Teil. Einführung. — Instrument. — Mechanismus des Spielers. — Passagen-Bewegung. Leningrad., Verlag „Triton". gr. 8°. 38 S. mit 2 Tab. Rub. 0,60.

Barni, Enrico. Cenno sull' arte organaria a Pavia. Pavia, tip. Popolare. 8°. 4 p.

Breithaupt, Rudolf M. Die natürliche Klaviertechnik. Bd. 2. Die Grundlage des Gewichtsspiels. Method. Anleitg. zur Entwicklung der Schwungkraft, Schwerkraft u. Druckkraft des gesamten Spielkörpers. Ausg. f. d. Elementar- u. Mittelstufe. Mit 55 Zeichn., photogr. Aufnahmen, graph. Darstellgn. u. 160 Notenbeisp. 4. Aufl. Leipzig, Kahnt. 25×28 cm. 102 S. ℳ 5.

Burgemeister, Ludwig. Der Orgelbau in Schlesien. Mit 30 Abb. in Lichtdr. [auf 24 Taf.]. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. H.230.) Straßburg, Heitz. 4°. VI, 119, CXL, 3 S. ℳ 30.

Calvocoressi, M. D. Musical taste and how to form it. London, Milford. 8°. 98 p. 2 s. 6 d.

Deroche, Cécile. Gammier et Clavier muet. Méthode basée sur l'échelle tempérée, pour l'enseignement théorique et pratique des gammes et des accords (sous toutes leurs formes). Paris ('24), Gallet. qu 8°. 4 p. et 2 feuillets, avec notice explicative de 4 p. fr. 6.

Diestel, Hans. Violintechnik u. Geigenbau. Die Violintechnik auf natürl. Grundlage nebst den Problemen d. Geigenbaues. 4. Aufl. Leipzig, Kahnt. 8°. 181 S. m. Abb., mehr. Taf. Geb. ℳ 5,50.

Emery, Frederic B. The violinist's dictionary. New ed., enl. London, W. Reeves. 8°. 4 s. 6 d.

Farmer, Henry G. Byzantine musical instruments in the 9th century. London, H. Reeves. 8°. 2 s. 6 d.

Feldhaus, Franz M. Der Werdegang einer Glocke. Hierzu 1 Mappe m. 10 Ansichtspostkarten. Jena, Pallas-Verlag, Leipzig, F. Volckmar in Komm. kl. 8° u. 16°. 16 S., 10 Postk. ℳ 1,25.

Flesch, Carl. De kunst van het vioolspel. In het Nederl. vertaald door L. Couturier. 2e, herziene druk. Haarlem, De Erven F. Bohn. Fol. III, 169, 7 p. m. 35 afb. F. 10.

Frankenstein, Alfred V. Syncopating saxophones. Chicago, R. O. Ballou. 8°. 103 p. il. Geb. $ 2. [Eine Rechtfertigung des heutigen Jazz-Orchesters.]

Gassmann, A. L. Die Tonbildung (Kultur des Wohlklangs, rhythm. Straffheit u. dynam. Schönheit) der Harmonie- und Blechmusiken. Op. 60. Leipzig, Gebr. Hug & Co. 15×23,5 cm. 75 S. Geb. ℳ 2.

Goebel, J. Grundzüge des modernen Klavierbaues. Ein Hand- u. Lehrbuch. 3., erw. Aufl. (Die Werkstatt. Bd. 67.) Leipzig, B. Friedr. Voigt. gr. 8°. VIII, 133 S. ℳ 5,70.

Grew, Sidney. The first book of the player pianist. London, Musical Opinion. 8°. 152 p. 5 s.

Hedges, S. G. Self-help for the violinist. (The Strad. lib.) London, The Strad. 8°. 180 p. 3 s. 6 d.

Hedlund, Arvid. Lärobok i fiolspelning. Granskad och omarb. av Wilh. Lundgren. Uppsala, Lindblad. 176 S. Kr. 3,75.

Herwegh, Marcel. Le pupitre du violiniste musicien. Paris, Hachette. 8°. 22 p.

Ivaldi, Filippo. Sull' insegnamento del pianoforte. Bologna ('24), tip. L. Parma. 16°. 101 p. L. 6.

Jacombe, C. E. Violin harmonics; what they are, and how to play them; a monograph. New York, Scribner. 8°. 75 p. $ 1,75.

Kelley, E. S. Musical instruments. Boston, Ditson. 8°. 243 p. il. $ 1,50.

Koeckert, G. La tecnica del violino. Torino, Bocca. kl. 8°. 85 p. L. 7,50.

Lessman, I., Schule des Violinspiels. Mit Vorwort von W. G. Karatyghin. Leningrad (24'), Verlag „Knischny Sektor Gubono". gr. 8°. 66 S. Rub. 0,50.

Lewis, Ethelreda. The harp. London, Hodder & S. 8°. 319 p. 7 s. 6 d.

Lichtwark, C. Die drei Orgeln in St. Marien zu Lübeck. Lübeck, Gebr Borchers.

Lynd, Robert. The peal of bells. Repr. London, Methuen. kl. 8°. 223 p. 3 s. 6 d.

Milne, H. F. How to build a small two-manual chamber pipe organ: a practical guide for amateurs. London, Musical opinion. 8°. 169 p. 7 s. 6 d.

Möckel, Max.* Das Konstruktionsgeheimnis d. alten italien. Meister. Der goldene Schnitt im Geigenbau m. 96 Abb. und e. Anh.: Der italienische Lack. Berlin, Verl. d. Musik-Instrumentenzeitg. M. Warschauer. 8°. 139 S. ℳ 5.

Niemann, Walter. Taschenbuch für Klavierspieler s. Abschnitt I. [Derselbe.] Das Klavierbuch s. Abschnitt III.

Nougué, E. La littérature du violoncelle s. Abschnitt I.

Ortmann, Otto. The physical basis of piano touch and tone: an experimental investigation of the effect of the player's touch upon the tone of the piano. Illus. London, Kegan Paul. [New York, Dutton.] 8°. 203 p. 12 s. 6 d.

Paccagnella, E. Applicazione del tocco pianistico nei nuovi principii didattici. Milano ('24), tip E. Lazzeri e C. 8°. 21 p.

Paumann, Conrad. Fundamentum organisandi s. Abschnitt III unter Liederbuch, Lochheimer.

Philippe, André. Anciennes cloches vosgiennes (XVe—XVIIIe siècles). Epinal, Impr. vosgienne, 15, rue des Minimes. 8°. 112 p. 2 pl. hors texte.

Reid, C. L. North Country clockmasters of the 17th, 18th, and 19th centuries. Newcastle-upon-Tyne, A. Reid. 8°. 140 p., 6 plts. 3 s. 6 d.

Schlosser, Ignaz. Die Kanzel u. d. Orgelfuß zu St. Stefan in Wien. Wien, Logos-Verl. 4°. 28, 56 S. m. 66 Abb. Geb. ℳ 8.

Schmidt-Maritz, Frieda.* Musikerziehg. durch den Klavierunterricht. Eine Wegleitg. zu musikal. Bildg. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. 8°. 199 S. ℳ 5.

Segmüller, Fridolin. Glocken u. Glockenweihe. Bedeutg., Geschichte u. Technik der Glocken, Disposition d. Geläute u. Weiheritus. 4., verm. Aufl. Paderborn, Schöningh. 16°. 48 S. ℳ 0,50.

Selva, Blanche. L'enseignement musical de la technique du piano. Livre préparatoire. Seconde partie: préparation au toucher du piano. Paris, Rouart, Lerolle et Cie. 4°. 81 p. avec figs. fr. 12.

Söchting, Emil. Die Lehre des „freien Falls". Eine Anleitg. zur kunstgerechten Tonbildung beim Klavierspiel. Für Lehrer und Schüler gemeinverständlich dargestellt. X. verb. Aufl. Berlin, Wernthal. 8°. 74 S. m. eingedr. Notenbeisp. u. e. Taf. ℳ 3.

Stoye, Paul. Von einer neuen Klavierlehre. (R. M. Breithaupts „Natürliche Klaviertechnik".) Ein Mahn- u. Weckruf an d. lehrenden u. lernenden Musiker. 3. Aufl. Leipzig, Kahnt. 8°. 16 S. ℳ 1.

Studer, Otto. Grundzüge meiner Unterrichtsmethode im Klavierspiele. 2. Aufl. Bern, Pestalozzi-Fellenberg-Haus [Komm.: G. Brauns, Leipzig]. gr. 8°. 32 S. ℳ 2.

Thalmann, W. Die Glocken der Stadtkirche Tilsit. Tilsit, J. Schönke. 8°. 5 S. ℳ 0,20.

Trendelenburg, Wilh.* Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentspiels. Berlin, Springer. gr. 8°. XIX, 300 S. ℳ 16,50.

Tschagadajew, A. Anweisung zur Organisation des Großrussischen Orchesters („Domra" und „Balalajka") in dem Arbeiter- und Rotarmee-Klub und in der Schule. Moskau, Musik Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. 23 S.

White, William Braid. Piano playing mechanisms; a treatise on the design and construction of the pneumatic action of the player-piano and of the reproducing piano. New York. Edward L. Bill. 8°. 244 p. diagrs. $ 2.

Winkler, Julius. Die Technik des Geigenspiels. Tl. 3. Anfangsunterricht. Umfass. Darst. d. prakt. Unterrichts. Mit zahlr. Notenbeispielen u. e. Anh. von Notenzitaten. Wien, München Rikola-Verlag. kl. 8°. VIII, 196, 29 S. Geb. ℳ 4.

Woodhouse, George. The artist at the piano. New ed. London, W. Reeves. 8°. 2 s.

Wyscheslawtzew, M. I. Stimmt das Klavier selbst. Selbstlehre des Klavierstimmens. 2. neu revidierte und stark erweiterte Auflage. Nowgorod, [Selbstverlag]. gr. 8°. 23 S. Rub. 0,40.

Zuschneid, Karl. Grundlagen des Klavierspiels u. der allgemeinen Musiklehre in e. Lehrg. f. deutsche Aufbauschulen, Seminare u. a. höh. Lehranstalten, mit ein. Abriß d. Harmonie- u. Formenlehre bearb. u. hrsg. Berlin-Lichterfelde. Vieweg. 4°. 136 S., m. Fig. ℳ 4.50.

IX.

Ästhetik. Psychologisches. Pädagogik. Kritik. Urheberrecht. Belletristik.

Abellàn, Antonio Ma. La Espiritualidad de la Música. Jumilla ('24). 8°. 102 p. Pts. 2.

Aubry, G. Jean. La musique et les nations. Paris, Alcan. 8°. fr. 10.

Baldensperger, Fernand. Sensibilité musicale et romantisme. Paris, Les Presses françaises. 16°. 135 p. et gravs. fr. 8.

Barthel, Ernst. Philosophie des Eros. München, E. Reinhardt. 8°. 197 S. ℳ 4.

Bekker, Paul. Wesensformen der Musik. (Veröffentlichung der Novembergruppe.) Berlin, H. S. Hermann & Co. 8°. 24 S. ℳ 1,20.

Bellaigue, Camille. Paroles et musique. Paris, Perrin & Co. kl. 8°. 255 p. fr. 7,50.

Bertrand, R. Traité de la danse moderne. Théorie: pratique, documentation. Tours ('24), Impr. commerciale. 8°. XII, 223 p. avec figs.

Die **Bestimmungen** für die Fortbildg. der Lehrer u. Lehrerinnen in Preußen. Heft 3. Prüfung f. Gesanglehrer, Organisten u. Chordirigenten, f. Zeichen- u. Werklehrer, f. d. künstler. Lehramt an höh. Lehranstalt. Zsgest. v. G. Menzel. Breslau, F. Hirt. gr. 8°. 64 S. ℳ 1,80.

Beyer, Paul. Musik u. Deutschkunde. Eine Behandlung ihrer Zusammenhänge im Unterricht auf höheren Schulen. (Deutschunterr. u. Deutschkunde. H. 8.) Berlin, O. Salle. gr. 8°. 68 S. ℳ 1,60.

Bills of Parliament. Dramatic and musical performers protection. London, H. M. S. O. 1 d.

Blaker, Rich. Oh, the brave music! London, Hodder & S. 8°. 320 p. 7 s. 6 d.

Blom, Eric. Stepchildren of music. Illus. London, G. T. Foulis. 8°. 302 p. 6 s.

Brandenburg, Hans. Kunst u. Künstler. Ges. Aufsätze. Heilbronn, W. Seifert. kl. 8°. 294 S. Geb. ℳ 1,50.

Brehmer, Fritz.* Melodieauffassung u. melodische Begabung des Kindes. Mit 13 Notenbeispielen. (Hamburger Arbeiten zur Begabungsforschung. Nr. 7.) Leipzig, J. A. Barth. gr. 8°. VII, 180, 36 S. ℳ 8,40.

Brémond, Henri. Les deux musiques de la prose. Paris ('24), le Divan. 8°. 120 p.

Burkhardt, Hans. Musikalische Durchdringung deutschen Unterrichts auf den höheren Schulen. (Großenteils wortgetreue Wiedergabe e. Vortrags.) Frankfurt a. M., Diesterweg. = Ziele u. Wege der Deutschkunde. H. 8. gr. 8°. 74 S. ℳ 2,40.

Calthrop, D. Clayton. Music hall nights. London, Lane. 8°. 157 p. illus. 6 s.

Cherbuliez, A.-E. Gedankliche Grundlagen der Musikbetrachtung. Zürich, Hug & Co. 8°. 50 S. ℳ 2,50.

Collingwood, R. G. Outlines of a philosophy of art. London, Milford. 8°. 104 p. 2 s. 6 d.

Delmas, Marc. Le petit classique et la vulgarisation des chefs-d'œuvre dans nos musiques populaires. Etude analytique (extraite de „l'Echo des concours"). Paris ('24), Andrieu frères. 16°. 30 p.

De Wolf, R. C. An outline of copyright law; introd. by Th. Solberg. Boston, J. W. Luce. 8°. 354 p. $ 3,50.

Dickinson, Edward. The spirit of music, how to find it and how to share it. New York, Scribner. 8°. 239 p. $ 2.

Dolomanswa, N. N. Musikerziehung der Kinder im Alter von 9 bis 12 Jahren. Leningrad, Verlag „Mysl". gr. 8°. 148 S. Rub. 0,75.

Droste, Georg. Ut mien Muskandentied un annere lustige Geschichten. Bremen, Schünemann. 8°. 197 S. Geb. ℳ 5.

Ebel, Arnold. Privatunterricht in der Musik. Der Erlaß des preuß. Ministers f. Wissenschaft, Kunst u. Volksbildg. vom 2. Mai 1925. Hrsg. u. mit einer Einführ. vers. Berlin, Verlag der „Deutschen Tonkünstler-Zeitung". 4°. 54 S. ℳ 1,60.

Elster, Alexander. Musik und Erotik. Betrachtgn. zur Sexualsoziologie der Musik. (Aus: Handwörterbuch der Sexualwissenschaft. Hrsg. von Max Marcuse. 2. Aufl.) Bonn, Marcus & Weber. 8°. 58 S. ℳ 2.

Elwes, Hervey, ed. Toughts on music: a calendar. London, Gramophone Pubns. 8°. 224 p. 6 s.

Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire. Fondateur: A. Lavignac. Directeur: Lionel de la Laurencie. IIme partie. Technique. Esthétique. Pédagogie. Ier vol. Paris, Delagrave. gr. 8°. 760 p. fr. 60.

Fischer, Wilh., u. Karl Geiringer. Tanzbrevier. Weise, Bild und Meinung aus 4 Jh. Ausgew. Wien, Wiener Philharmon. Verl. 11,5×16 cm. 70 S., m. Abb. Geb. ℳ 2,50.

Flesch, Julius. Berufskrankheiten des Musikers. Ein Leitfaden. (Celle), N. Kampmann. 8°. 212 S. Geb. ℳ 5.

Foss, Gunnar. Musikausdruck. Aesthet. Betrachtungen. [Dänischer Text.] Kopenhagen, Haase. 8°. 46 S.

Friedland, Martin. Kritik als kulturphilosophisches Problem. (S.-A. der „Allgem. Musik-Zeitg." 1925. Nr. 1—6.) Berlin-Schöneberg, Verl. d. Allgem. Musik-Ztg. 8°. 40 S.

Gerdes, E. De speelman op den Wildenborch. En verhaal uit het jaar 1530. 5e dr. Nijkerk, Callenbach. 8°. 159 p., m. 4 pltn. F. 1,50.

Giani, R. Gli spiriti della musica nella tragedia greca. Milano ('24), Bottega di Poesia. 8°. 146 S. L. 7.

Grillparzer, Franz. Der arme Spielmann. Erzählg. Wien ('24), Österr. Schulbücherverlag. kl. 8°. 75 S. Kr. 10500.

Guastalla, Pierre. Esthétique. I. Esthétique analytique. 2. Le goût, la grâce et le rythme. Préface de Ch. Lalo. Paris, librairie philosophique J. Vrin. 8°. 180 p. fr. 16.

Guttmann, Alfred. Neue Volks-Musik-Kultur. Berlin, Arbeiterjugd.-Verlg. kl. 8°. 32 S. ℳ 0,50.

Haue, Wilh. Mei Dirndl, mei Zither und ich! Ein musikal. Gedichtbuch für frohe u. ernste Stunden. Ludwigshafen a. Rh., Selbstverlag. Mannheim, Heckel in Komm. kl. 8°. 86 S. ℳ 1,50.

Havelaar, Just. De symboliek der Kunst. 3e, herziene druk. Haarlem, De Erven F. Bohn. 8°. VIII, 140 p. m. 15 pltn. F. 3,50.

Heinse, Wilh. Ardinghello und die glückseeligen Inseln. (Sämtliche Werke. Hrsg. v. C. Schüddekopf. Bd. 4.) Leipzig ('24), Insel-Verlag. 8°. 427 S.

Hoffmann, Ernst.* Das Wesen der Melodie. Tl. 1. Berlin, M. Hesse. gr. 8°. XVI, 225 S., 10 Taf. ℳ 9.

Hoffmann, E. T. A. Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher. Gesamtausg. in 15 Bdn. Hrsg. u. mit Nachworten vers. von Walther Harich. Bd. 14. Briefe und Tagebücher. I. Bd. 15. Briefe u. Tagebücher. II. Weimar ('24), Lichtenstein. gr. 8°. XII, 424, VI S. u. XIV, 353, XVI S. Je ℳ 4,60. — [Derselbe.] Rat Krespel. Die Fermate. 2 musikal. Novellen. Stuttgart, W. Hädecke. kl. 8°. 70 S. Geb. ℳ 1,35.

Hühne, Fritz. Musikalische Visionen. Berlin-Wilmersdorf, Gottheiners Verlagsanst. 8°. 31 S. Geb. ℳ 2,50.

Jenny, Hermann. Hinter den Kulissen. Erl. u. Erkl. zum techn. Betrieb des Theaters. Basel ('24), Frobenius. 8°. 120 S., m. Abb. ℳ 3.

Jensen, Walter. Operndämmerung. Ein parodist. Opernführer in Reimen. Heilbronn, E. Kunter. 8°. 44 S. Geb. ℳ 1,50.

Jude, W. H. Music and the higher life: a collection of descriptive and choral hymns, solos and choruses. London, Reid Bros. 8°. 257 p. 3 s. 6 d.

Jugenderziehung, Musikalische. (Geleitwort: Hans Enders u. Gust. Moissl. Neue Aufgaben u. Wege.) Wien, Deutscher Verlag für Jugend und Volk. gr. 8°. 43 S. ℳ 1,15.

Kestenberg, Leo.* Privatunterricht in der Musik. Amtl. Bestimmgn. Hrsg. 2. Aufl. (Weidmannsche Taschenausgaben von Verfügungen der Preuß. Unterrichtsverwaltung. H. 24.) Berlin, Weidmann. 16°. 91 S. ℳ 1,80.

Kestenberg, Leo, u. Walther Günther.* Prüfung, Ausbildg. u. Anstellg. der Musiklehrer an den höheren Lehranstalten in Preußen. Amtl. Bestimmgn. hrsg. u. erl. (Weidmannsche Taschenausgaben von Verfüggn. d. Preuß. Unterrichtsverwaltung. H. 13.) Berlin, Weidmann. 16°. 183 S. ℳ 3,60. — [Dasselbe.] 2. Aufl. Ebenda. kl. 8°. 190 S. ℳ 3,60.

Kittel, Carl. Geschminkte Schnurren. Bayreuth, Giessel. 8°. 170 S. Geb. ℳ 3,60.

Korolenko, Wladimir. Der blinde Musiker. Studie. Aus dem Russ. von Alexis Markow. (Hendel-Bücher. 592/93.) Berlin, O. Hendel. kl. 8°. 114 S. ℳ 0,60.

Lach, Robert. Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache u. Literatur. (Akad. d. Wiss. in Wien. Phil.-hist. Kl. Sitzungsberichte. Bd. 201, Abh. 2.) Wien, Hölder-Pichler-Tempsky. gr. 8°. 40 S. ℳ 1,10.

Lach, Robert. Vergleichende Kunst- u. Musikwissenschaft. (Akademie der Wiss. in Wien. Phil.-hist. Kl. Sitzungsberichte, Bd. 201, Abh. 3.) Wien, Hölder-Pichler-Tempsky. gr. 8°. 33 S. ℳ 1.

La Prade, Ernest. Alice in Orchestralia; foreword by Walter Damrosch. Garden City, N.Y., Doubleday. 8°. 171 p. ill. $ 1.

Leroux, Gaston. Le fantôme de l'opéra. Roman. Paris, J. Tallandier. 8°. fr. 7.

Llongueras, Joan. Couperin o la gràcia, Bach o el fervor, Beethoven o la passió. Barcelona. kl. 8°. 120 p. Pts. 4.

Lorenz, Edmund Simon. Music in work and worship; a discussion of church music as an applied art. New York, Revell. 8°. 385 p. $ 3.

Lüthge, Kurt. Der Weg zur neuen Musik. Ein Fragment. Braunschweig, Piepenschneider. 8°. 64 S. ℳ 2,50.

Marsop, Paul. Musikalische Satiren u. Grotesken. Regensburg ('24), Bosse. gr. 8°. 149 S. ℳ 2,40.

Martin, William. Les conditions de vie et de travail des musiciens. Vol. II. Nancy — Paris — Strasbourg, Berger-Levrault. gr. 8°. 64 p.

Maurras, Charles. La musique intérieure. Paris, Grasset. kl. 8°. 34 p. fr. 15.

Mies, P. Musik im Unterricht höherer Lehranstalten. Köln, Tonger. 8°. VIII, 173 S., mehr. Taf. ℳ 4.

Möller, Walter. Von Bach bis Strauß. Musik-Novellen u. -Skizzen. Oranienburg, W. Möller. kl. 8°. 110 S. Geb. ℳ 3.

Morris, St. Bird-Song: a manual for field naturalists on the songs and notes of some British birds. London, Witherby. 8°. 144 p. 6 s.

Müller, Erich Siegfried. Der Geiger von Gmünd. Ein Legendenspiel. Magdeburg, R. Zacharias. 8°. 54 S. ℳ 1,60.

Müller-Freienfels, Rich.* Erziehung zur Kunst, Musik, Dichtung, Bildende Künste. Leipzig. Quelle & Meyer. 8°. XII, 236 S. ℳ 5.

Musik in der Schule. (Zur Ausstellung der Musikerziehung der Leningrader Kinder im Jahre 1925). Sammlung von Aufsätzen [von Igor Glebow, S. Ginsburg, K. Kowin u. a]. Leningrad, Staatsverlag. gr. 8°. 37 und 1 S.

Musikpflege, Deutsche. Hrsg. v. Jos. Ludwig Fischer in Verb. m. Ludwig Lade. 1. Aufl. 1.—10. Tsd. (Jahresgabe d. Bühnenvolksbundes.) Frankfurt a. M., Verl. des Bühnenvolksbundes.

gr. 8°. VI, 192 S., mehrere, z. T. farb. Taf. Geb. ℳ 7,50.

Nagler, Franciscus. „Flûte d'amour." Eines Orgelbauers Romanze. (Musikalische Novellen.) Leipzig ('24), Kistner & Siegel. 16°. 61 S., m. 3 Orig.-Lith. Geb. ℳ 2,25.

Nettre, Georges. Le problème de la propriété scientifique. Nancy, Impr. nancéienne. 8°. 171 p.

Newmann, Ernest. A musical critic's holiday. New York, Knopf. [London, Cassell.] 8°. 341 p. $ 3.

Nielsen, Carl. „Lebende Musik." Aesthet. Betrachtungen. [Dänischer Text.] Kopenhagen, Verlag Martin. 8°. 106 S. Kr. 3,60.

Noll, Martin. Musikalische Liebeserklärung. Scherz in 1 Aufz. München, Verlag Höfling. kl. 8°. 8 S. ℳ 0,50. — [Derselbe] Der stumme Musikant vor Gericht. Scherz. 2., unveränd. Aufl. Ebenda. kl. 8°. 8 S. ℳ 0,40.

Novellen, Musikalische. — Hoffmann, E. T. A. Ritter Gluck. Don Juan. 2 musikal. Novellen. Mit 4 Orig.-Lith. von Hugo Steiner. Leipzig, Kistner & Siegel. 16°. 60 S. Geb. ℳ 2,25. — Hohlbaum, Robert. Die Herrgotts-Symphonie. Eine Bruckner-Novelle. Mit 4 Orig.-Lith. (Karl Stratil.) Ebenda. 16°. 55 S. Geb. ℳ 2,25. — Massé, Grete. Das Requiem. Eine Mozart-Novelle. Mit 4 Orig.-Lith. (Paula Jordan.) Ebenda. 16°. 59 S. Geb. ℳ 2,25. — Perkonig, Jos. Friedr. Schubert, Hendl und der Birnbaum. Eine Schubert-Novelle. Mit 4 Orig.-Lith. (Walter Klemm.) Ebenda. 16°. 68 S. Geb. ℳ 2,25.

Paccagnella, Ermenegildo. Didattica e pedagogia musicale: programma e regolamento scolastico per l'insegnamento del pianoforte, teoria e composizione secondo i nuovi principi. Monza, arti grafiche. 8°. 79 p., con ritr.

Pape, Gertrud. Wie wecken wir in der Schule Liebe und Verständnis für unser Kirchenlied? Bethel b. Bielefeld ('24), Verlagshandlg. d. Anstalt Bethel. kl. 8°. 23 S. ℳ 0,15.

Peters, W. E. Die Auffassung der Sprechmelodie. Leipzig ('24), Theosoph. Verlagshaus in Komm. 4°. IX, 224 S. ℳ 13.

Pfordten, Hermann, Frh. von der. Der Musikfreund. 5. [und] 6. Aufl. (Wege zur Praxis.) Stuttgart, Franckh. 8°. 87 S. Je ℳ 1,20.

Pons, Justin. Au music-hall. Poème. Paris, Jouve et Cie. 8°. 8 p. fr. 1.

Porter, Helen Talbot. Tell-a-tinkle tales; piano stories; il. New York ('24), John Martin's Bk. House. 8°. Geb. $ 1,50.

Preitz, Max Arbeitsunterricht in der Musik. — Kunstbetrachtung u. Arbeitsunterr. Von Walter Franke. — Bildhaftes Gestalten. Von Gust. Kolb. (Handbuch d. Arbeisunterr. für höhere Schulen. H. 5.) Frankfurt a. M., M. Diesterweg. gr. 8°. VII, 81 S. ℳ 2,70.

Rainer, Oskar.* Musikalische Graphik. Studien u. Versuche üb. die Wechselbeziehgn. zwischen Ton- u. Farbharmonien. (Lehrerbücherei. Bd. 40) Wien, Deutscher Verl. f. Jugend- u. Volk. gr. 8°. 120 S., m. 37 Abb., 8 farb. Taf. ℳ 6.

Régnier, Henriette. La danse moderne inspirée des gestes et attitudes des animaux. Paris, J. Peyronnet et Cie. 16°. 64 p. fr. 3,50.

Rensis, Raffaello de. Anime musicali. La sensibilità musicale nei poeti, letterati e filosofi: Leonardo, D'Annunzio, Renan, G. Sand, Nencioni. Tarchetti. Oriani, W. Pater. 2a ediz. Roma, Maglione e Strini. kl. 8°. 101 p. L. 5.

Révész, G. The psychology of a musical prodigy. With frontis. London, K. Paul. 8°. 190 p. 10 s. 6 d.

Rolland, Romain. Jean-Christophe, illustré de bois dessinés et gravés par Fr. Maserel. 1. Paris, Michel. 4°. 283 p. — [Derselbe.] Jean-Christophe. La fin du voyage; la nouvelle journée. Paris, Ollendorff. 8°. 277 p. — [Derselbe.] Johann Christof. Die Geschichte einer Generation. (Aus dem Franz. von Erna u. Otto Grautoff. Neue Ausg. Bd. 1. 2. Frankfurt a. M. ('26), Rütten & Loening. kl. 8°. VIII, 1026; 956 S. Geb. ℳ 25.

Roth, Ernst. Die Grenzen der Künste. Stuttgart, Engelhorns Nachf. 8°. 253 S. Geb. ℳ 9.

Rutz, Ottmar. Vom Ausdruck des Menschen. Lehrbuch der Physiognomik. Celle, Niels Kampmann Verlag. gr. 8°. 236 S., 56 S. m. Abb. u. Faks. Geb. ℳ 10.

Schaching, Otto. Der Geigenmacher von Mittenwald. Erz. aus dem 17. Jh. 6. Aufl. Regensburg, vorm. G. J. Manz. kl. 8°. 152 S., mit 1 Titelb. ℳ 1.

Schatzkaja, W. N. Musik im Kindergarten. 2. Auflage. Moskau, Staatsverlag. gr. 8°. 117 und 2 S. Rub. 0,55.

Schaumberger, Heinrich. Bergheimer Musikantengeschichten. Heitere Bilder aus d. oberfränk. Volksleben. Mit e. Vorw. v. Kurt A. Findeisen. Berlin, Deutsche Landbuchh. 8°. 480 S. Geb. ℳ 4. — [Desgleichen.] Weimar, Böhlaus Nachf. 8°. 377 S. Kart. ℳ 4,50.

Schmitz, Eugen. Musikaesthetik. 2., unveränd. Aufl. (Handbücher d. Musiklehre. 13.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XVI, 217 S. ℳ 5.

Scholes, Percy A. The appreciation of music by means of the „Pianola“ and „Duo Art“: lectures delivered at Æolian Hall, London. Foreword by A. Mackenzie, and a chapter on how te get the best from the Pianola, by Reginald Reynolds. Illus. London, Milford. 8°. 163 p. 5 s.

Schulze-Berghof, Paul. Der Geigenmacher von Absam. Novelle. Leipzig, Weicher. 8°. 132 S. m. 1 Abb. Geb. ℳ 4.

Schumann, Rob. Musikal. Haus- u. Lebensregeln. Stettin, Baltischer Musikverlag. 8°. 12 S. ℳ 0,20.

Sinclair, F. de. Sancta musica. Roman. 2e druk. Amsterdam, Van Holkema & Warendorf. 8°. 184 p. F 1.

Söhle, Karl. Der verdorbene Musikant. Neue und erw. Ausg. Leipzig, Staackmann. 8°. 323 S. ℳ 4.

Spaeth, Sigmund. The common sense of music. London, Lane. 8°. 375 p. 7 s. 6 d.

Stege, Fritz. Das Okkulte in der Musik. Beiträge zu einer Metaphysik der Musik. Münster, Bisping. 8°. 269 S. m. eingedr. Notenbeisp. ℳ 5.

Springer, Hermann. Normen u. Fehlerquellen der Musikkritik. Berlin, Selbstverlag.

Stöhr, Richard. Über die Grundlagen musikalischer Wirkungen. Populär-wissenschaftliche Studie. Leipzig ('24), Kistner & Siegel. 8°. 62 S. ℳ 1,50.

Suhr-Bremen, Hans. Musikalische Erlebnisse bei Kindern. 12 Singweisen, z. T. von Kindern erfunden. Zur Geige, Flöte und Laute gesetzt. Mit e. päd. Einf. von Walter Kreikemeyer-Bremen. Kettwig-Ruhr, Lichtkampf-Verl. 8°. 39 S. ℳ 1.

Tepp, Max. Der Tanz d. Zeit. (Gotik-Bücherei. Bd. 4.) Erfurt ('24), Gotik-Verlag. 8°. 67 S. ℳ 1,75.

Theunisz, Johan. Op een punt van muziek. Vier dansstudies. Amsterdam, Uitgeversmaatschappij „De gulden ster“. 16°. 63 p. Geb. F 2,25.

Toye, Francis. The well-tempered musician: a musical point of view. Pref. by H. Walpole. London, Methuen. 8°. 223 p. 5 s.

Trahard, Pierre. Le Romantisme défini par „le Globe“. Paris ('24), les Presses françaises. 16°. 154 p. et ports. fr. 8,50.

Udine, Jean d'. Qu'est-ceque la musique? Paris, Laurens. 8°. 208 p. 16 pl. fr. 12.

Utitz, Emil. Der Künstler. 4 Vorträge. Stuttgart, Enke. gr. 8°. VII, 64. ℳ 2,70.

Vetter, August. Kritik des Gefühls. Celle, Niels Kampmann Verlag. 8°. 460 S. Geb. ℳ 10.

Vetter, Karl. Grundlegende Gedanken zum Neuaufbau der württ. Schulmusikpflege im Rahmen der Neuordnung des gesamten Schulwesens. Wegbereitg. e. neuen, allg. Musikkultur. 2 Vortr. m. Lehrproben. Ravensburg, Dornsche Buchh. 8°. 46 S. ℳ 1,20.

Wachler, Ernst. Der verzauberte Musikant. Die Bergnacht. 2 Novellen. (Die bunten Harzbücher. Bd. 2.) Wernigerode, O. Paulmann. kl. 8°. 68 S. Geb. ℳ 1,80.

Wackenroder, Wilh. Heinr. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Phantasien üb. die Kunst f. Freunde d. Kunst. [illegible] 18. Tsd. Potsdam, Kiepenheuer. kl. 8°. 206 S. 5 Taf. Geb. ℳ 3,50.

Wall, Willem van de. The utilization of music in prisons and mental hospitals; its application in the treatment and care of the morally and mentally afflicted. New York, Nat. Bur. for the advancement of music. 8°. 67 p., por. $ 1.

Watkins, Mary Fitch. Behind the scenes at the opera. New York, Stokes. 8°. 335 p. $ 2,50.

Werfel, Franz. Verdi. Roman der Oper. Übersetzung von I. I. Grinberg und A. M. Gorfinkel unter Redaktion von A. G. Gornfeld. Leningrad, Verlag „Sejatel“. gr. 8°. 312 S. Rub. 1,50.

West, Edward W. Piano quintet. London, Heinemann. 8°. 319 p. 7 s. 6 d.

Witten, Rud. Die Lehre vom Musiknotensatz. s. Einteilg., Auszählung u. Berechng. nebst e. geschichtl. Rückblick üb. die Entwicklg. der Notenschrift u. des Notensatzes, sowie kurze Einführung in die Notenkenntnis. Anh.: Die gebräuchl. musikal. Fremdwörter u. Abkürzgn. Mit 125 Notenbeisp., 18 Taf. u. 2 Abb. Leipzig, Bildungsverband d. Deutschen Buchdrucker. 8°. 128 S. = Buchdrucker-Fachbücher. H. 11. ℳ 2.

Wolzogen, Hans von. Wohltäterin Musik s. Abschnitt IV unter Musikbücherei, Deutsche.

Ziller, Fritz. Religion in der Musik. Vortrag. Osnabrück, J. G. Kisling. 8°. 23 S. ℳ 0,60.

X.

Dissertationen

Berlin — Preussner, Eberhard. Die Methodik im Schulgesang der evangel. Lateinschulen des 17. Jhs. — Wolgast, Johannes. Georg Böhm, ein Meister der Übergangszeit vom 17. zum 18. Jh.

Bonn — Graf, Peter. G. A. Bürgers Romanzen und Balladen in den Kompositionen seiner Zeitgenossen. — Heinrichs, Josef. Über den Sinn der Liszt'schen Programmmusik.

Erlangen — Schönberg, Jakob. Die traditionellen Gesänge des israelitischen Gottesdienstes in Deutschland. [Erscheint im Druck bei J. Kauffmann in Frankfurt a. M.]

Freiburg i. B. — Katz, Erich. Die musikal. Stilbegriffe des 17. Jhs. — Rieber, Fritz. Die Entwicklung d. deutschen geistlichen Solokantate des 17. Jhs. — Dr. Heinrich Besseler habilitierte sich an der Universität mit seiner Abhandlung: Die Motettenkomposition von Petrus de Cruce bis Philipp von Vitry (ca. 1250 — ca. 1350).

Kiel — Prinz, Leonhard. Klopstocks weltliche Oden in der Liedkomposition bis Schubert.

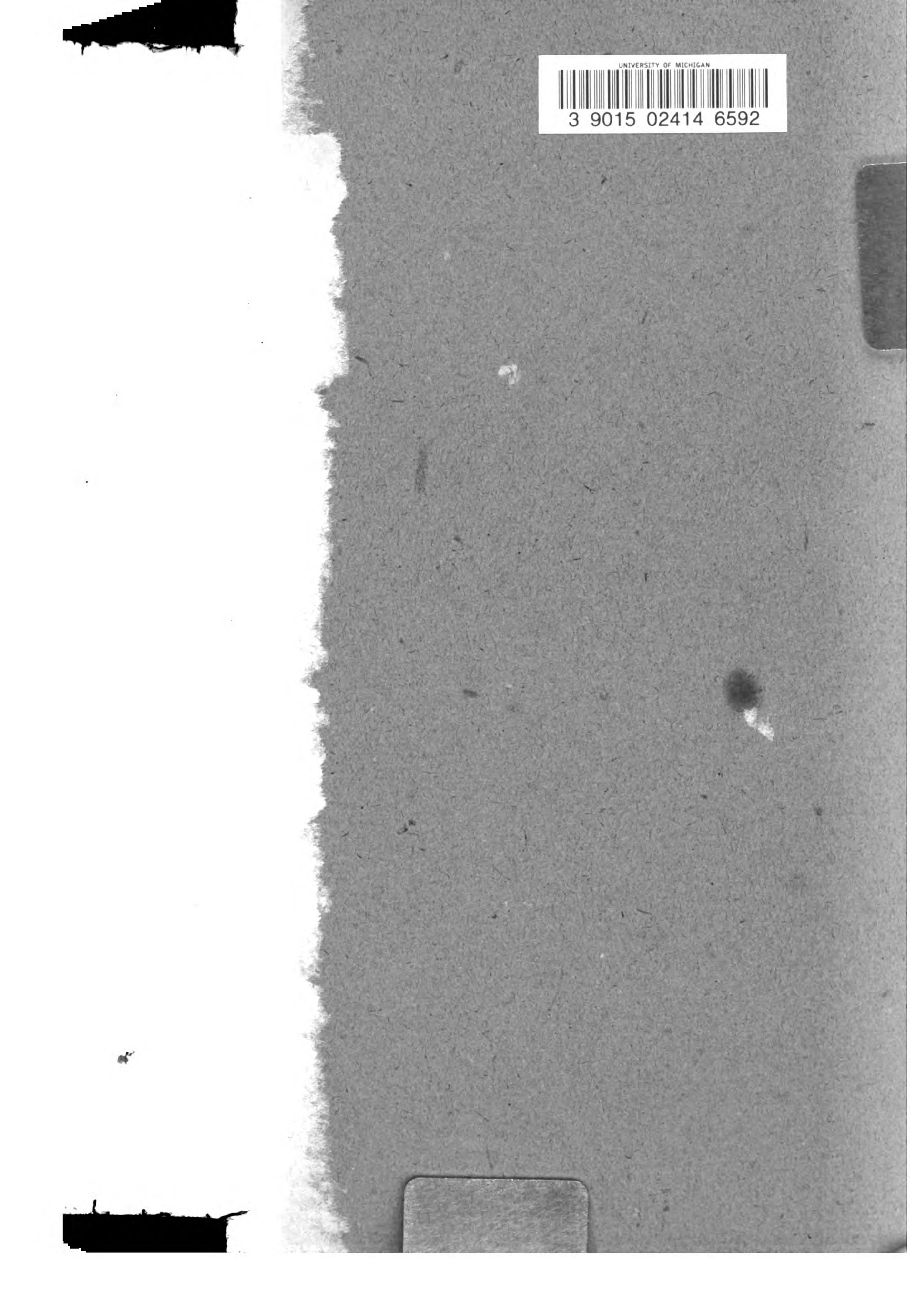
Köln — Brück, Paul. Orpheus u. Eurydike von Gluck. Stilkrit. Vergleich der Wiener Fassung von 1762 u. der Pariser Fassung von 1774 unter besonderer Berücks. des Wort-Tonverhältnisses im Rezitativ. [Teildr. im Archiv f. Musikw. VII. Jg., H. 4.] — Kinsky, Georg. Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel. Ein Beitrag zur Geschichte d. Blasinstrumente im 16. u. 17. Jh. [Gedruckt im Archiv für Musikwiss. VII. Jg., H. 2.]

Leipzig — Endert, Walter van. Schubert als Bühnenkomponist. — Herrmann, Ernst. Das Weimarer Lied in der 2. Hälfte d. 18. Jhs. — Kunath, Martin. Die Oper als literarische Form (aus dem Seminar Jolles). — Pretzsch, Otto. Joh. André u. seine Stellung in der Berliner Liederschule. — Rublack, Max. R. Browning und die Musik (aus Försters Seminar).

München — Baum, Rich. Josef Wölfls Leben, Klaviermusik, Kammermusik mit Klavier und Klavierkonzerte. — Fellerer, Otto. Beiträge zur Musikgeschichte Freisings. — Gerhäuser, Ludwig. Jakob Scheiffelhut. — Kempers, K. P. Bernet. Die Motetten von Clemens non Papa. — Kraus, Felicitas von. Das malerische und poetisierende Wesen in der Begleitung d. Schubertschen Liedes. — Schenk, Erich. Gius. Antonio Paganelli. — Schlesinger, Thea. Joh. Bapt. Cramers Klaviersonaten.

Prag — Heiberg, Alma [aus Kopenhagen]. Zur Tabulatur des Meistergesangs auf besonderer Grundlage der bisher unveröffentlichten Steyrer Tabulatur.

Wien — Deutsch, Friedr. Die Fugenarbeit in Werken Beethovens. — Geutebrück, Rob. Über Form und Rhythmus älteren deutschen Volksgesanges. — Graf, Herbert. R. Wagner als Regisseur. — Holzer, Ludmilla. Die französischen Opern Glucks. — Kaas, Walter. Pasterwitz als Kirchenkomponist. — Koplik, Gustav. Der Haydnsche Streichersatz, Studie zur Instrumentation. — Markhl, J. Fr. Wagners Frauengestalten im Ring. — Mendelsohn, Ignatz. Zur Entwicklung des deutschen Gesellschaftstanzes. — Nadel, S. F. Zur Psychologie des Konsonanz-Erlebens. — Nrbautschitsdi, Victor. Die Sonatenform bei Brahms. — Schienerl, Alfred. Die kirchl. Kompositionen von Guiseppe Bonno.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02414 6592

